Anno I, fasc. 3, 25 giugno 2015

a cura di Maria Panetta

Indice

Abstract: *Gian Francesco Busenello (1598-1659) wrote many theatral operas (for them he is well known), and several poems in Italian and in Venetian dialect, which still do not have a complete critical edition. The article is the first step of a work in progress of a critical edition of all the rhymes of the Venetian author, which will be useful to scholars to investigate better the relationship between Busenello's poems and his melodramas, in addition to the influences they have had on subsequent lirical production.*

Abstract: *Futurism experts believe that Filippo Tommaso Marinetti's 1939 novel* Patriotismo insetticida *can just be considered as a new edition of his previous* Il club dei simpatici *(1931). Comparing anastatic reprints of the two books and following the theories of George Thomas Tanselle, the author of this short essay suggests the possibility to consider these novels as different works in a philological perspective. The essay also deals with the evolution of futurism itself during 1930s and connections between Marinetti and fascism.*

Abstract: *Great War's myth, now at the center of studies and debates on the occasion of the centenary, is seen in the works of Lussu and Gadda in a real desecration. The great ideals of the Italian soldiers who had come in contact with the reality of war, the disorganization of the troops and the general ignorance and inadequacy of the Italian military commands cannot help but note the useless sacrifice of human lives and*

dreams of glory. Although very different, the texts of Lussu and Gadda (the first written about 20 years after the war ended, the second during the conflict) highlights the contradictory aspects of the war while remaining two works of great literary value, basic literature Italian on the Great War.

Abstract: *The author analyzes the themes of the captivity memories book intitled* I vinti di Caporetto, *published in 1922 by Guido Sironi, who tells the story of the First World War in Italy and focuses on the consequences of Caporetto defeat in 1917. Particular attention is devoted to Sironi narrative techniques and his ability as a storyteller.*

Abstract: *How can a novel be inspired by structures such as the fugue or the sonata form? And what do you receive from the acquisition of these forms? How can the musical act be told? The conversation with Simona Carretta, one of the editors of* Comporre. L'arte del romanzo e la musica *(Composing. The art of novel and music), takes a cue from the essays collected in the book and focuses on the deep and complex ties that exist between narrative and musical form. Through these ties, the novel finally shows to enjoy the best of health.*

Abstract: *After an introduction about the history of female literature in Italy, the article focuses on a series of women defined "postmoderne" by the author and analyses their novels and their operas, with particular attention to their style and to the most important themes usually treated by women in their writing.*

Abstract: *After an introduction about the features of "Archivio diaristico nazionale" in Pieve Santo Stefano, and a profile of its founder, Saverio Tutino, the interwiew to the director Natalia Cangi examines the importance of authobiographical writing and also the diaries deposited at the archive. In particular it is focused on Vincenzo Rabito's typewritten, entitled* Fontanazza*, and on the role of Rabito's contribution in the activities of the archive. At the end of the analysis, a brief touch on the changing between writing in the past and that in digital era.*

Abstract: *The interview aims to make know the editorial reality of La Nuova Frontiera, a publishing house that, from 2002, is working exclusively with literature written in Spanish and Portuguese. The idea is to explain how La Nuova Frontiera deals with the literary stereotypes that affect the reception of the Latin American literature since the XX century, and how they planned to overtake them.*

Editoriale

di Domenico Panetta

Il primo conflitto mondiale e il ruolo dell'Italia

Il percorso per richiamare l'attenzione altrui sulla questione italiana non è stato facile.

Partito in ritardo rispetto ad altre nazioni europee, il nostro paese si è trovato sempre di fronte a notevoli difficoltà, legate anche all'ingerenza del Papato e dell'Impero nelle questioni italiane e alla debolezza degli staterelli in cui la penisola era frantumata. Stretta fra giganti che ne soffocavano il respiro, riuscì spesso, tuttavia, a gestire le difficoltà di volta in volta incontrate, con prudenza e determinazione. Il momento che, più di altri, aiuta a comprendere il processo di maturazione ancora in corso in Italia è da ricercarsi in fatti che hanno caratterizzato l'andamento della Prima guerra mondiale (com'è stato ricordato più volte dai mezzi d'informazione nell'ultimo mese, sono passati esattamente cento anni dalla decisione dell'Italia di prendervi parte, il 24 maggio 1915).

Fu in trincea che gli Italiani diventarono veramente uniti e acquistarono una sempre maggiore consapevolezza del proprio essere popolo e del ruolo a cui avrebbe potuto assurgere il paese in Europa e nel mondo; si conobbero meglio fra loro e impararono, oltre che a soffrire, cosa cui erano abituati, a ipotizzare un futuro possibile in una penisola sempre meno semplice espressione geografica e sempre più coesa e desiderosa di esprimere le proprie opinioni sui fatti che la riguardavano.

Seicentomila caduti e un milione di mutilati rappresentarono il contributo alla guerra della nostra popolazione. Un militare che aveva perso un braccio in un'azione

di guerra mi raccontava, con amarezza, che il suo arto vagava sul suolo dopo essere stato staccato dal resto del corpo da una granata, mancando allora i mezzi per provare a riattaccarlo. Il doloroso ricordo gli perdurò fino alla morte, popolò le sue lunghe notti insonni e continuò a creargli malessere per il resto della sua vita.

Nonostante ciò, anche una guerra - e quella del 1915-1918 non lo è stata meno di altre - può diventare occasione di crescita, di rimodellamento economico e sociale, di redistribuzione geografica della popolazione, di acculturamento. I giovani di leva, per fare un esempio, strappati alle terre che fino ad allora avevano coltivato, giovani che spesso erano completamente analfabeti, si erano ritrovati a dover combattere una guerra che non consideravano la loro guerra, lontano dai focolari domestici e dalle loro abitudini di vita e in possesso di una cultura contadina spesso non idonea a gestire i processi di meccanizzazione e di industrializzazione in corso in molte aree del paese. Soldati provenienti da regioni diverse, che parlavano dialetti differenti, iniziarono, però, a fraternizzare e ad acculturarsi sempre più, contribuendo al declino della cultura contadina e all'affermarsi di nuovi modi di partecipazione produttiva e sociale, e di mobilità sul territorio.

Nascevano, infatti, diverse modalità di partecipazione e coinvolgimento. E l'emigrazione fu una delle conseguenze dell'impossibilità della terra di assicurare alle popolazioni impiegate nei campi i redditi di cui sentivano il bisogno; divenne affannosa ricerca di altri terreni da mettere a frutto.

Oggi le comunità che dimorano nelle diverse aree del nostro paese sono chiamate a rivedere in modo nuovo le vecchie questioni irrisolte e ad inquadrare il possibile alla luce dei cambiamenti già intervenuti e di quelli che s'intravedono all'orizzonte. Nasce l'esigenza, a livello internazionale, di cercare differenti modalità d'incontro fra i popoli e gli stati, e soluzioni alternative alle guerre, rispetto alle scelte che per decenni hanno funestato il cammino dell'umanità intera.

In un tale contesto, il paese tutto viene chiamato a cogliere i vantaggi che derivano dalla posizione geografica, ad incrementare le relazioni con gli altri popoli e

ad apprezzare le opportunità legate anche alla valorizzazione del patrimonio culturale, nelle sue innumerevoli espressioni, e al mondo del nuovo che avanza.

Si tratta di ripensare il futuro, arricchendolo di contenuti, e di comprendere che non sono le guerre a poter risolvere le conflittualità fra i popoli, ma le opportunità legate allo sviluppo, alle innovazioni scientifiche e tecnologiche, e alla diffusione di un'istruzione avanzata. Sarà, inoltre, utile accrescere i poteri e le capacità di intervento degli organismi internazionali, onde risolvere le controversie attraverso la mediazione e il dialogo, piuttosto che tramite lo scontro armato.

Filologia

In questa sezione si pubblicheranno articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Tra lirica e melodramma: per un'edizione delle rime di Gian Francesco Busenello in rapporto alla sua produzione teatrale

Giovanni Francesco Busenello (Venezia, 1598-Legnaro, 1659)[1] è conosciuto soprattutto come accademico degli Incogniti e librettista, per *Gli amori di Apollo e*

[1] Sul quale si vedano almeno: B. BONIFACIO, *Musarum libri*, Venezia, apud Ioannem Iacobum Hertium, 1646, *liber X*, 39 e 134, pp. 437 e 469; G. BRUSONI, *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, in Venetia, appresso Francesco Valuasense stampator dell'Accademia, 1647; L. ALLACCI, *Drammaturgia*, Roma, per il Mascardi, 1666, pp. 23 e sgg., 96, 181, 263 e sgg., 302; A. APROSIO, *La Biblioteca Aprosiana*, Bologna, per il Manolessi, 1673, pp. 83 e sgg., 113; G. D. PETRICELLI, *Oratio in funere ill. atque excell. D. D. Petri Busenelli*, Venetiis, apud Antonium Bortoli, 1713, p. 8; G. C. BECELLI, *Della novella poesia*, Verona, per Dionigi Ramanzini, 1732, p. 255; A. GROPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati nei teatri di Venezia dall'anno 1637 sin all'anno presente 1745*, Venezia, appresso Antonio Groppo, [1745], pp. 16 e sgg., 19, 23; G. M. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, II, 4, Brescia, presso a Giambatista Bossini, 1763, pp. 2454-2457; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia, nella stamperia di Carlo Palese, 1785, I, p. 331; E. A. CICOGNA, *Delle Inscrizioni veneziane*, IV, Venezia, presso Giuseppe Picotti editore autore, 1834, pp. 167, 170, 230, 693; VI, Venezia, presso la tipografia Andreola, 1853, pp. 34, 537; G. A. MICHIEL, *Notizie ed osservazioni intorno al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840, p. 25; L. N. GALVANI [G. SALVIOLI], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Milano, Regio Stabilimento Ricordi, 1878, pp. 19, 31 e sgg., 35, 69; T. WIEL, *I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di S. Marco*, Venezia, F. Ongania, 1888, pp. 5, 21, 51, 81; A. BORZELLI, *Il cavalier G. B. Marino*, Napoli, Priore, 1898, pp. 168-172; A. LIVINGSTON, *Una poesia di G. F. B. in Inghilterra*, in «Ateneo veneto», XXXI (1908), pp. 49-68; ID., *G. F. B. e la polemica Stigliani Marino*, in «Ateneo veneto», XXXIII (1910), pp. 123-56; ID., *Una scappatella di Polo Vendramin e un sonetto di G. F. Busenello*, in «Fanfulla della Domenica», n. 29, 24 settembre 1911, p. 15; ID., *Sebastiano Rossi plagiario e imitatore di Gian Francesco Busenello*, in «N. Archivio veneto», 1912, fasc. 1, I sem., pp. 163-88; ID., *La vita veneziana nelle opere di G. F. B.*, Venezia, Officine grafiche V. Callegari, 1913; G. SPINI, *Ricerca dei libertini*, Roma, Universale di Roma, 1950, pp. 212, 244; C. SARTORI, *B. G. F.*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, II, Roma, Casa editrice Le Maschere, 1954, coll. 1394 e sgg.; G. PESENTI, *Libri censurati a Venezia nei secc. XVI-XVII*, in «La Bibliofilia», LVIII (1956), pp. 20 e sgg.; M. DAZZI, *Il fiore della lirica veneziana*, II, Venezia, N. Pozza, 1956, pp. 12, 43-54; G. GETTO, *Letteratura e poesia*, in *La civiltà veneziana nell'età barocca*, a cura del Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 155 e sgg.; E. ZANETTE, *Suor Arcangela, monaca del Seicento veneziano*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, pp. 296, 334-38 e *passim*; C. JANNACO, *Il Seicento*, Milano, F. Vallardi, 1963, pp. 200, 216 e sgg., 242, 289, 292, 299, 420; F. DEGRADA, *G. F. Busenello e il libretto della* Incoronazione di Poppea, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*: relazioni e comunicazioni al Congresso internazionale, Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968, s.l., s.e., 1968, pp. 82-102; E. MUSATTI, *Storia di Venezia*, Venezia, Filippi editore, 1968, tomi 2; G. TASSINI, *Il libertinaggio in Venezia dal secolo XIV alla caduta della Repubblica*, Venezia, Filippi ed., 1968; M. CAPUCCI, *G. F. Busenello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XV, 1972, *ad vocem*; *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, L. S. Olschki editore, 1978; P. MIOLI, *G. F. Busenello: La* Didone *per F. Cavalli*, in «Subsidia musica veneta», III, 1982, pp. 53-74; P. GETREVI, *Labbra barocche: il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Essedue, 1987; T. R. DEACON, *The comic intrusion: an analysis of*

Dafne (1640), la *Didone* (1641), *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646, perduta), *La Statira* (1655), musicati da Francesco Cavalli, e poi specialmente per *L'incoronazione di Poppea* (1643), la cui musica venne composta, com'è noto, da Claudio Monteverdi.

Avvocato di una certa fortuna, egli fu, però, anche un fecondo autore di versi, sia in italiano sia in dialetto veneziano: passò, in generale, dalla tendenza petrarchista della prima maniera a temi più lascivi, specie in seguito alla pubblicazione dell'*Adone* di Marino (1623), che ne influenzò la produzione più tarda. Del suo apprezzamento per il poeta napoletano si trova traccia nella "lettera aperta" dal titolo *Al cavalier Marino*: *loda l'Adone*, contenuta nella miscellanea *Il Barocco. Marino e la poesia del Seicento*, a cura di Marzio Pieri (pp. 773-776), che è stata edita nel 1995 dall'Istituto poligrafico e Zecca dello Stato. In essa il poema viene definito «nuovo miracolo della sopraumana virtù di V. S.»[2] e «il più bel poema che sia stato composto giamai»[3] e Busenello, rivolgendosi a Marino, lo blandisce così:

V. S. con felicissima vena va spiegando alcune delizie del dire che fanno brillare il cuore a chi legge, né vi è stanza in tutto il poema che non tragga a sé con mirabile allettamento l'animo di chi si sia. E come talvolta

---

the origins and function of the comedic elements in G. F. Busenello and Claudio Monteverdi's "L'incoronazione di Poppea", Ann Arbor, UMI, 1990; *Il Barocco. Marino e la poesia del Seicento*, scelta e introduzione di M. Pieri, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995; J.-F. LATTARICO, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, in «Chroniques italiennes», XI (2006), 77/78, 2/3 (http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/77-78/Lattarico.pdf); G. MARINO, *La Sampogna, con le Egloghe boscarecce e una scelta di idillii di Capponi, Argoli, Preti, Busenello*, a cura di M. Pieri, A. Ruffino e L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2006; R. GIGLIUCCI, *Recensione* a G. F. BUSENELLO, *Il viaggio di Enea all'Inferno*, a cura di J.-F. Lattarico, pref. di P. Fabbri, Bari, Ed. Palomar, 2009, in «Filologia e critica», 2011, n. 1, gennaio-aprile, pp. 159-63; I. BONOMI, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in I. BONOMI, E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 13-46; *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011; *Libertini italiani. Lettura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di A. Beniscelli, Milano, Rizzoli, 2011; A. Langiano, *Il «mondo alla roversa» di G. F. Busenello e il relativismo incognito*, in «Sinestesieonline», a. 1, n. 2, settembre 2012 (http://www.rivistasinestesie.it/PDF/2012/SETTEMBRE/4.pdf); J.-F. LATTARICO, *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2012; ID., *Busenello: un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013; E. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; A. LANGIANO, *Dal romanzo alla scena: G. F. Busenello e l'Accademia degli Incogniti*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale ADI di Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014 (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397).

[2] Cfr. http://www.archive.org/stream/epistolariosegui02mariuoft/epistolariosegui02mariuoft_djvu.txt

[3] *Ibidem*.

mirando le stelle non è possibile affissar tanto l'acume degli occhi in una, che l'altre col scintillare non ne divertiscano i raggi nostri visivi, tanta è la frequenza e il numero di quegli oggetti luminosi; cosi non è possibile riflettere tanto con la mente sopra una delle stanze predette, che le altre, disgregando i pensieri, non ne interrompano la specolazione. Egli è ben vero che tale interrompimento non scema il gusto a chi legge e non diminuisce la gloria delle cose lette, e bisognerà far voto alla natura che disponga a' nostri sensi organi migliori, per non tradire in un tempo istesso il libro e l'intelletto[4].

Si può affermare senza tema di smentita che la produzione letteraria di Busenello fu sovrabbondante: oltre ai suddetti melodrammi, egli compose, infatti, idilli di gusto marinistico, poesie civili, encomiastiche e morali; romanzi; prose oratorie e avvocatesche. Sappiamo che si era proposto un'edizione complessiva delle proprie liriche, ma non la realizzò mai, ed esse sono rimaste per lo più inedite oppure incluse in pubblicazioni occasionali. La quantità dei versi prodotti, forse, ne ha, in taluni casi, danneggiato la qualità: a essi mancano, infatti, rifiniture e limature, pur nella generale scioltezza. Inoltre, la franca oscenità di alcuni suoi componimenti ha determinato spesso giudizi negativi, da parte di critici più severamente moralisti. Però, le sue liriche rendono vivace testimonianza della vita pubblica e privata della Venezia del tempo, come ha sottolineato, tra gli altri, Arthur Livingston, uno dei suoi studiosi più attenti, nella propria monografia *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello* (Venezia, V. Callegari, 1913), punto di partenza imprescindibile per qualsiasi ricerca sul librettista veneto.

Svariati temi si alternano nella produzione lirica di Busenello: in particolare, le rime d'argomento morale e amoroso sono le sole a essere state raccolte, sempre da Livingston, nell'unica edizione critica disponibile, ovvero quella uscita a Venezia nel 1911, per i tipi dello Stabilimento grafico G. Fabbris di S.

La raccolta si apre con un sonetto dedicato all'*Otio*[5], subito seguito dal vero *incipit* del florilegio, *Persuadesi l'autore a scrivere*[6], nel quale la scrittura viene presentata come frutto dell'«ingegno» (II, v. 1, p. 19) e dell'«intelletto» (II, v. 10, p.

---

[4] Cfr. G. B. MARINO, *Epistolario seguito da lèttere di altri scrittori del Seicento,* a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, vol. II, Bari, Laterza, 1912, Lettere e dedicatorie, 100.

[5] *I sonetti morali ed amorosi di Gian Francesco Busenello (1598-1659)*, testo critico per cura di A. Livingston, Venezia, Tip. G. Fabbris di S., 1911, p. 19.

[6] *Ibidem.*

19) e come un nobile mezzo per involarsi «Dal volgo reo, che i veri honori oblia» (II, v. 8, p. 19); la terza lirica, *Genio*, affronta uno dei temi cari a Busenello, la fama: «Col tempo pugno e con l'oblio guerreggio;/ Picciole al nome mio facelle accendo;/ Fervidi voti al tuo bel nume appendo,/ E d'immortalità col ciel patteggio» (III, vv. 5-8, p. 20).

Delle numerose liriche dedicate alla celebrazione di Venezia vale la pena, forse, di leggere *All'inclita città di Venezia*, ché, nelle altre, molte immagini ivi presenti si ripetono: «O di Marte e di Apollo orto fecondo,/ Ondoso paradiso, arca essemplare,/ Conca di ampio tesor, reggia del mare,/ Dono del ciel, miracolo del mondo;// Venetia bella, il cui saper profondo/ Versa dolci diluvij all'acque amare,/ E fra molli cristalli, onde si care,/ Sei specchio ai regni e freno al Trace immondo:// Per te l'armi hanno vita, alma gli inchiostri;/ Per te la prisca Atene alta rinacque;/ Da te rubban le leggi i secol nostri.// Dunque, musa, di' pur che invitta nacque,/ Cinta con pari honor d'allori e d'ostri,/ Una Roma alla terra, un'altra all'acque» (IV, p. 20).

Alcuni sonetti sono anche dedicati a personaggi coevi all'autore e permettono, quindi, di ricostruire almeno parte della fitta rete di relazioni sociali e letterarie di Busenello: ad esempio, quelli indirizzati al Zorzi Contarini (IX, p. 23), a Niccolò Crasso (X), agli artisti Ascanio (XI) e Dario Varotari (XV), agli amici Niccolò Barbarigo e Marco Trevisano (XII, XIII), all'allora noto predicatore Giovanni Maria Pietra (XIV), al duca di Candal e a Giovanni Garzoni (XVII), anch'egli gravitante intorno all'Accademia degli Incogniti.

A partire dal XIX, inizia la sezione dei *Sonetti amorosi* raccolti da Livingston, che include versi di lode alla sua donna e alla bellezza dell'amata (XX, XXI, XXII, XXXV, XLI, XLIII, XLIV, XLVIII), rime dedicate all'innamoramento per fama (XXIII, XXIV), molti versi di amore infelice o sdegnato contro la donna amata (XXVII, XXXI, XXXIII, LI, LII, LVI, LVIII, LXI, LXII, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX, LXXI, LXXIV, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII), di gelosia (LXXII, LXXIII) e qualche ritratto, come *Sua donna in maschera* (LXXXIII) e *Bella donna che fila* (LXXXIV, p. 63), fino al classico tema della *Morte della mia*

donna (LXXXIX). La caducità dell'esistenza e la fugacità della felicità amorosa sono motivi che attraversano numerosi di tali sonetti. Interessante mi pare quello intitolato *La sua donna dice ch'è vecchia* (LXXXV, p. 64): «Rompi gli specchi, e i liquefatti argenti/ Turba col fango, e scampa i tuoi ritratti;/ Perché, se gl'occhi alla tua imago addatti,/ I riverberi tuoi diran che menti.// Forse dal crin canuti gl'argomenti/ A pro di tue bugie, perfida, hai tanti,/ Ahi, che di tua pietade i verni attratti/ Fan mie spemi decrepite e cadenti?// Sei bambina e non vecchia, et il tuo cuore,/ Benché oda sempre dir affetti, affanni,/ Vassi scegliendo a gran fatica amore.// Il fanciul, s'inferisce ingiurie o danni,/ Nega i suoi falli e addossa altrui l'errore:/ Tu del mal, che m'arrechi, incolpi gl'anni».

Il sonetto XCII, *La vanità de titoli* (p. 71), inaugura la sezione dei *Sonetti morali* della raccolta di Livingston, con tono lugubre e pessimistico, ma forse ancora più amaro risulta il seguente, intitolato *Vanità degli humani studi* (XCIII, p. 72): «Mendicai precipitij; andò l'ingegno/ Tracciando altezze per trovar ruine;/ Le recondite scienze e peregrine/ Cercai sotto ogni fondo, oltre ogni segno.// Senza compasso in man, alto dissegno/ Tentai nel meditabile confine;/ Tra le cime all'Olimpo assai vicine,/ Osai degl'astri misurare il regno.// Ahi, quante consumò calende et idi,/ In vani studi, il giovanil talento,/ E de libri stancò scorte e sussidi.// Alfin chiudo la mano e stringo il vento:/ Credei mirare il sole e il buio vidi;/ E di nulla saper tardi mi pento».

La sfiducia di Busenello nel progresso scientifico (*in primis*, nei confronti delle scoperte di Galileo) emerge, ad esempio, dai versi del sonetto dedicato a *L'huomo* (C, vv. 5-6, p. 75), che, sebbene «Indegno di stampar col piè le arene,/ Studia trovar nel sol macchie et horrori;»; e degno di menzione è anche *Nostra vita* (CXIX, p. 85), che esemplifica bene lo scetticismo e il disincanto tipici del suo atteggiamento intellettuale: «Nostra vita è un adesso; il ciel, l'inferno/ Per tradurla in un sempre io veggo pronti;/ Fortuna, amor, con orgogliose fronti,/ Vi pretendono ogn'hor dominio alterno.// E pur di marmi e di metalli io scerno/ Votar gli abissi e scavernare i monti,/ Sul fiume dell'oblio per erger ponti,/ E alzar alle chimere un tempio eterno.// Polvere

ambitiosa in vetro frale,/ Atomo terreo alfin, ombra superba/ È l'huom, che spesso ha tomba anzi al natale.// O veritade amara, o historia acerba!/ Nel fango che ci dà forma mortale,/ Farà casa l'honor, radici l'herba». A simboleggiare la fugacità del tempo della vita mortale, in linea col gusto dell'epoca, una serie di sonetti, inoltre, sono dedicati agli orologi (CXXXV, CXXXVI, CXXXIX).

Non menzionati nel titolo della silloge, in un'*Appendice* compaiono anche *Sonetti vari satirici o triviali*, due dei quali dedicati a una bella monaca (II, p. 107; VI, p. 109) e tre alla parodia, nello stile bernesco, di donne brutte o non più giovani (VIII, IX, X, pp. 110-111). Infine, Livingston concede spazio a un unico sonetto in dialetto, l'ultimo, significativamente intitolato *Sopra la vita umana paragonata a quela del soldato* (XV, p. 114).

Nel suo ampio studio del 1913, egli spiega che le poesie di Busenello furono in voga all'incirca dal 1623 fino al primo quarto del Settecento, anche se continuarono a essere copiate sino alla fine del secolo; dopo gli anni Venti del XVIII secolo, se ne occuparono gli eruditi: il veronese Giulio Cesare Becelli (1686-1750) nel trattato *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana* (nel 1732), il Quadrio (1695-1756) a partire dal 1734 (nella prima parte, uscita sotto pseudonimo, della sua opera *Della storia e della ragione di ogni poesia volumi quattro*, Milano, Francesco Agnelli, 1739-1752), gli scrittori di teatro musicale del Seicento (sino a fine Settecento), il Mazzucchelli (1707-1765) negli *Scrittori d'Italia* (Brescia, Bossini, 1753-1763), opera nella quale figura l'articolo più significativo su Busenello: ovviamente fino alla comparsa degli studi di Livingston.

Da rilevare un'importante traduzione inglese, la prima, condotta da Thomas Higgons nel 1658, della *Prospettiva del navale trionfo*, una poesia encomiastica scritta nel 1656 per celebrare la vittoria dei veneziani in Oriente contro i turchi (come il sonetto *Alla serenissima repubblica di Venetia per la sua valorosa difesa contro all'armi ottomane*, in A. L. 1911, VI, p. 21). Lodata dal celebre poeta Edmund Waller (1606-1687), divenne un modello per le satire di Sir John Denham (1614 o 1615-1669), avversario anche politico di Waller, cui si ispirò (tenendo conto anche della

maniera di Higgons, traduttore di Busenello) un altro noto poeta inglese, Andrew Marvell (1621-1678), per la propria satira politica *Instructions to a Painter about the Duch Wars* (1667) e per i versi di *Advice to a Painter* (1679).

Nel 1677, inoltre, Sebastiano Rossi (autore della raccolta *La Sferza. Satire piaceuoli alla Vinitiana*, Venetia, Pietro Ant. Zamboni, 1664, il cui titolo probabilmente scimmiotta Marino, *La Sferza. Invettiva del Cavalier Marino a quattro ministri della Iniquità. Con una lettera faceta del medesimo. Aggiuntovi un discorso in difesa dell'Adone*, Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1625) tentò di stampare poesie di Busenello assieme alle proprie (nelle *Satire di Basnadio Sorsi*), ritenendo che, dato che giravano ancora manoscritte, potessero non essere molto note: però, le accuse di plagio dalle quali si dovette difendere e le polemiche che si scatenarono all'apparire del volume testimoniano ancora della fortuna delle rime del Nostro[7].

A parte le osservazioni talora molto superficiali annotate nel 1807 da Petronio Maria Canali sulle rime raccolte nel Codice marciano It. IX. 385 e il poco apprezzamento del bibliografo, bibliofilo, traduttore e socio della Crusca Bartolommeo Gamba (1766-1841) sulle satire dialettali (delle quali disse: «senza alcun danno delle buone lettere rimasero quasi tutte inedite»[8]), da rilevare che il primo che si dedicò a uno studio approfondito dell'opera di Busenello fu Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868), l'erudito veneziano autore dei sei volumi *Delle inscrizioni veneziane. Raccolte e illustrate* (Venezia 1824-1853) e del *Saggio di bibliografia veneziana* (Venezia, Tip. di G. B. Merlo, 1847), entrambi utilissimi, tra gli strumenti da cui partire nella ricerca.

Numerosi sono i manoscritti relativi alla produzione di Busenello (si tratta di almeno 66 codici), conservati soprattutto a Venezia nella Biblioteca Nazionale Marciana, alla Biblioteca del Museo Correr (sia nel fondo Cicogna sia in quello Correr), nella Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia, al Seminario Patriarcale; alla Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza; nella Biblioteca civica, al

---

[7] A. LIVINGSTON, *Sebastiano Rossi plagiario e imitatore di Gian Francesco Busenello*, in «N. Archivio veneto», 1912, I sem.

[8] A. LIVINGSTON, *La vita veneziana*, cit., p. 13. Cfr. B. GAMBA, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*, Venezia, Tip. Degli Alvisopoli, 1832.

Museo civico, in quella del Seminario vescovile e nell'Universitaria di Padova; nel Museo civico e nella Biblioteca comunale di Treviso; a Verona e a Rovigo), manoscritti che sono stati registrati con cura da Livingston (1913, pp. 411-461), che distingue: a) melodrammi, b) opere in prosa, c) poesie italiane, d) sonetti, e) poesie dialettali, f) poesie apocrife. Il medesimo studioso sottolinea che

> chi si occupa dell'indagine di un autore inedito della Venezia del secolo decimo settimo incontra problemi cui la critica non ha portato finora lumi sufficienti, tanto per l'illustrazione delle particolarità della vita di quell'epoca, quanto per l'ordinamento bibliografico dei monumenti letterari che di quel tempo ci sono pervenuti. Per poter scrivere uno studio definitivo su qualunque autore dei meno noti fra i veneziani del Seicento, secolo per eccellenza della letteratura anonima e inedita, si richiede un lavoro complessivo su i codici miscellanei che fin nel più tardo Settecento tramandavano di mano in mano alla posterità le scritture dei secentisti[9].

Nell'annoverare le difficoltà intrinseche al lavoro di edizione delle rime sparse di Busenello, Livingston precisa ancora che «tra i più operosi cittadini del Parnaso veneziano, prolifici cultori della lingua letteraria, si trovano molti che sapevano servirsi di un dialetto schiettamente veneto, stranamente sfigurato dalla tradizione ortografica toscana, ma che si può, mediante la ricchezza dei monumenti rimasti, restituire nell'integrità pristina»[10]. Facendo tesoro di tali preziosi suggerimenti, proprio questo è l'ambizioso obiettivo che, a circa cento anni dalla comparsa del suo studio, ci proponiamo di raggiungere[11], sperando di riuscire ad allestire presto quell'edizione critica di tutte le rime di Busenello che manca.

Maria Panetta

---

[9] Cfr. A. LIVINGSTON, *La vita veneziana*, Venezia, Callegari, 1913, p. 15.
[10] Ivi, p. 4.
[11] L'intervento ripropone, opportunamente aggiornata, la relazione presentata al Congresso ADI di Roma del 2013; lo studio delle rime di Busenello rientra in un Progetto di ricerca d'Ateneo dal titolo *Per l'edizione di poesia lirica e scenico-musicale tra Rinascimento e Barocco: storia della tradizione e filologia digitale* (Prot. C26A119ZTX, 2011), diretto dal prof. Italo Pantani (Sapienza Univ. di Roma – Dip. di Studi Greco-latini, Italiani, Scenico-musicali), la partecipazione al quale ha già permesso a chi scrive di recarsi a Venezia, nel febbraio 2014, a studiare i codici della Biblioteca Marciana nei quali sono contenute rime di Busenello: il resoconto di questo lavoro *in fieri* verrà progressivamente pubblicato su «Diacritica» e altre riviste di settore. Sempre nel 2014 un ulteriore progetto di ricerca su Busenello è stato, inoltre, sottoposto dalla sottoscritta, con esito positivo, alla Fondazione Cini di Venezia: *Giovan Francesco Busenello, librettista e rimatore, nei suoi rapporti con l'Accademia degli Incogniti e con il coevo panorama operistico veneziano*.

Da Il club dei simpatici *a* Patriotismo insetticida
Sulla volontà d'autore di Filippo Tommaso Marinetti

Tra il 2008 e il 2009, in concomitanza col centenario del movimento futurista, la piccola casa editrice milanese Excelsior ha dato alle stampe delle riproduzioni anastatiche di tre romanzi fuori catalogo fin dai tempi delle rispettive *principes*. Si tratta di *Cavalcata delle vertigini* di Paolo Buzzi, originariamente apparso per i tipi Campitelli nel 1924; de *Il club dei simpatici* di Filippo Tommaso Marinetti, uscito nel 1931 presso un editore palermitano minore, Hodierna; e infine di *Patriotismo insetticida*, ancora di Marinetti, edito nel 1939 da Mondadori. Quest'ultima opera, invero, fu riproposta già nel 1960 dall'editore Bianco, non autonomamente, ma all'interno di una raccolta di scritti teatrali curata da Giovanni Calendoli[1]: scelta quanto mai discutibile, trattandosi non di un testo destinato alle scene, bensì di un romanzo, indubbiamente composto in uno stile particolare e, come vedremo, "teatrale", ma pur sempre afferente all'ambito dei generi più strettamente narrativi.

Fatto sta che, grazie ad Excelsior, i lettori odierni possono accedere, per giunta in fedele riproduzione, a dei testi altrimenti reperibili con difficoltà. Ma una domanda sorge spontanea. Accantoniamo l'opera di Buzzi per concentrarci su quelle di Marinetti. In base agli studi bibliografici più accreditati, *Patriotismo insetticida* non rappresenterebbe altro che una «riedizione» con varianti de *Il club dei simpatici*[2]. Dunque, in prospettiva filologica, seguire tale indicazione vuol dire ritenere il volume del 1939 quale attestazione di un'ultima volontà d'autore, tesa a stabilire la forma finale di un testo, degna di essere tramandata. Ed è forse sul filo di tali osservazioni che *Il club dei simpatici* è omesso sia dall'elenco di opere di Marinetti accluso alla

1 Cfr. F. T. MARINETTI, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, Roma, Bianco, 1960.
2 Cfr. C. SALARIS, *Bibliografia del futurismo*, Roma, Stampa alternativa, 1988 e D. CAMMAROTA, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Milano, Skira, 2002.

stessa *princeps* di *Patriotismo insetticida*[3], sia dalla bibliografia curata da Luciano De Maria per il Meridiano Mondadori dedicato al padre del futurismo[4].

Ma, se così stanno le cose, che senso avrebbe oggi riproporre in volume due "stadi" di una medesima opera, per giunta misconosciuta? Perché invece non realizzare direttamente un'edizione critica di *Patriotismo insetticida*, segnalando le varianti rispetto a *Il club dei simpatici*? A prescindere dalle motivazioni che hanno portato la Excelsior a compiere tale scelta, la tentazione di acquistare e leggere entrambi i volumi per fare chiarezza è davvero troppo forte per poter resistere. Nelle seguenti pagine, attraverso un'analisi comparativa dei testi e il ricorso ad alcune accreditate teorie in materia di filologia dei testi a stampa, si tenterà dunque di porre ordine alla questione e di capire, nello specifico, se *Patriotismo insetticida* possa ritenersi davvero una semplice riedizione de *Il club dei simpatici* o se, invece, ci troviamo davanti a uno scenario più complesso. Sarà bene, ad ogni modo, prima di dare inizio alle indagini, presentare brevemente i testi anche da un punto di vista letterario e contenutistico.

«Verso una nuova morale cannibale»

Le trame de *Il club dei simpatici* e di *Patriotismo insetticida* risultano pressoché identiche, a partire dall'articolazione nel medesimo numero di capitoli, ovvero quattordici. Protagonisti sono i magistrati Paranza e Urò, testimoni, diretti o indiretti, nel corso delle prime pagine, di una serie di misfatti che vanno dal furto al tentato omicidio, tutti compiuti da persone che si dichiarano appartenenti al cosiddetto Club dei simpatici (nel volume del '39 il nome sarà però cambiato in Società dei lungimiranti). Dopo un episodio prolettico, atto a spiegare l'assurda origine di tale associazione criminale, segue un processo-farsa presieduto dallo stesso Paranza, durante il quale l'intero Club viene di fatto assolto.

---

3 Cfr. *Opere di F. T. Marinetti*, in F. T. MARINETTI, *Patriotismo insetticida*, Milano, Excelsior, 2008, pagine iniziali non numerate.
4 Cfr. L. DE MARIA, *Bibliografia essenziale per Marinetti e il futurismo*, in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 2010, pp. 1219-1221.

Con un netto stacco di scena, l'azione riparte da un volo diretto alle isole Figi. A bordo dell'aereo, insieme a Paranza e Urò, figurano anche i Simpatici. L'incontro della combriccola coi cannibali del territorio esotico acuisce nei protagonisti la consapevolezza di dover pervenire ad una morale totalmente nuova e diversa, rispetto a quella rappresentata dalla società borghese italiana dell'inizio del Novecento. Ed è così che a Paranza viene assegnato il compito di stilare un apposito codice, del quale viene riportato un estratto nell'ultimo capitolo: sarà lecito cucinare gli esterofili «nelle loro spezie estere preferite»[5] e mangiarli. Il tema antropofagico, annunciato fin dai primi capitoli[6], trova qui il suo totale compimento. Rispetto a *Il club dei simpatici*, la conclusione di *Patriotismo insetticida* risulta, come vedremo, completamente riscritta, senza tuttavia scalfirne l'essenza scioccante.

Da un breve riepilogo della trama, si può già comprendere la natura fondamentalmente provocatoria delle opere, il cui evidente antirealismo tende verso una medesima direzione di "sfida" nei confronti del lettore, come può evincersi dal seguente passaggio:

IL CLIENTE

Allora perché l'ha colpito ferocemente?

BULINO

Non è facile spiegare questo perché.

IL CLIENTE

Crede che il pubblico lo saprà alla fine di questo romanzo?

BULINO

Ne dubito[7].

Tali caratteristiche non avranno aiutato la fortuna di entrambi i testi, ignorati tanto dal pubblico e dalla critica quanto dagli esegeti dei decenni successivi. Per non

---

[5] F. T. MARINETTI, *Il club dei simpatici*, Milano, Excelsior, 2009, p. 167.

[6] «Se potessi averla qui sul tavolo, una mezz'ora, la cucinerei io, e saporitamente, con molto olio... per correggere tutto quell'aceto! La cucinerei e... la mangerei!»: ivi, p. 62.

[7] Ivi, p. 40.

parlare poi dell'aspetto più strettamente ideologico. Negli anni Trenta di consolidamento del regime, Marinetti puntava evidentemente a sottolineare i debiti del fascismo nei confronti del futurismo, presentando pagine in cui amor di patria e violenza fanno tutt'uno nel desiderio di distruzione di un sistema di pensiero razionale e pacifico, percepito ormai come inattuale.

Se l'aspetto contenutistico-ideologico non ha certamente giovato alla diffusione de *Il club dei simpatici* e di *Patriotismo insetticida*, bisogna pur ricordare che si tratta di due opere d'avanguardia. Certo, lontane anni luce dagli eccessi del paroliberismo di *Zang tumb tumb* (1914), ma pur sempre problematiche in relazione alla forma romanzesca sotto cui si presentano. Da un punto di vista narratologico, Marinetti, che pure ha sempre dimostrato una forte propensione alla scrittura in prima persona (*L'aeroplano del Papa*, *L'alcòva d'acciaio*), sceglie stavolta un approccio extradiegetico, in terza persona, sulla scia dei suoi romanzi più noti ed apprezzati, *Mafarka il futurista* e *Gli Indomabili*. Dove, ad ogni modo, questi ultimi si configurano tutto sommato delle prove tradizionali, con un periodare equilibrato ed un lessico lirico-evocativo, *Il club dei simpatici* e *Patriotismo insetticida* risultano, invece, opere affatto diverse e particolari, se paragonate al resto della tradizione narrativa italiana. Ancora, mentre in *Mafarka* e ne *Gli Indomabili* il tono è tragico e solenne, con una disposizione degli avvenimenti ordinata ed una caratterizzazione dei personaggi chiara ed inequivocabile, grazie al continuo ricorso a sequenze descrittive, nei romanzi degli anni Trenta non figura niente di tutto ciò. Prendiamo una pagina da *Il club dei simpatici*:

La pioggia corrode le pareti del cielo e della pazienza umana, ma non riesce ad aprirvi il minimo spiraglio solare di fiori raggi profumi isole a galla sulla gioia di vivere e di amare. Nel salone della villa le cui finestre danno sopra una veranda vetrata battuta e invasa da lampi e pioggia, si aggirano geometricamente, sfera e lunga vite, vestite di nero e armate di lanterna cieca: Paranza e Urò.

PARANZA

Questa non è una pioggia ma bensì un trust di pioggia artificiale. Perfetto isocronismo di lampi tuoni. Ogni chilometro una grondaia celeste con un tubo di cinquanta metri di diametro. Perché tutto si inzuppi! Soltanto i diavoli coperti di scivolosa fuligine impermeabile escono di casa questa notte. I ladri dormono.

URÒ

Non tutti. La nostra clientela di ladri è coraggiosa e zelante. Fra mezz'ora sarà qui in forze.....

PARANZA

Cioè con cannoni e mitragliatrici[8]!

La prima cosa che salta all'occhio è l'impostazione dei dialoghi a mo' di copione, con i nomi dei personaggi in evidenza e le battute che si susseguono senza l'utilizzo di verbi introduttivi da parte del narratore. La medesima tecnica era già stata utilizzata da Marinetti in alcune pagine di *Mafarka*[9] e, in maniera più evidente, nel corso dell'intero «romanzo in versi liberi» *L'aeroplano del Papa*[10]. I testi de *Il club dei simpatici* e di *Patriotismo insetticida* sono dialogati per la maggior parte: il narratore prende parola, in genere, nelle parti introduttive dei capitoli, con delle sequenze paratattiche solitamente al presente, dando così l'impressione di leggere delle didascalie che accompagnino battute di scena.

A tal proposito, abbiamo già fatto cenno all'inserimento di *Patriotismo insetticida* in una raccolta di opere teatrali di Marinetti, curata da Calendoli. Lo studioso, oltre al particolare stile dell'opera, ha evidentemente preso alla lettera l'indicazione d'autore per cui si tratta di «un romanzo sintetico simultaneo lirico teatrale e cinematografico da mettere sul palcoscenico e sullo schermo con dinamici scorci di paesaggi e urbanismi da declamarsi. Romanzo ardente quindi parolibero cioè ostile al piatto psicologismo freddo»[11]. Nulla togliendo alle ambizioni totalitaristiche del futurismo, è però evidente che qui Marinetti allude all'idea di contaminare il genere romanzesco con influenze tratte dalla scrittura teatrale, al fine di allontanarsi dallo stile psicologico allora in voga, senza tuttavia considerare l'opera alla pari di un copione. Al massimo vi si può scorgere la possibilità di adattare il testo

8 Ivi, p. 15.
9 Cfr. F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, trad. di D. Cinti, a cura di L. Ballerini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 152-155, 222-223.
10 Cfr. F. T. MARINETTI, *L'aeroplano del Papa*, Macerata, Liberlibri, 2007.
11 F. T. MARINETTI, prefazione senza titolo a *Patriotismo insetticida*, op. cit., p. 16.

alla scena, ammesso, ad ogni modo, che ciò sia fattibile, dato il carattere al limite del possibile della vicenda.

Conferma quanto appena esposto anche il lessico adottato per entrambi i romanzi: «geometricamente», «sfera e lunga vite», «trust di pioggia artificiale. Perfetto isocronismo di lampi tuoni. Ogni chilometro una grondaia celeste con un tubo di cinquanta metri di diametro». I tecnicismi, marchio di fabbrica della scrittura marinettiana, servono, qui come altrove, a rinforzare il tasso di visionarietà dello stile, non certo a caratterizzare concretamente ambiente e personaggi. Sicché considerare come opera teatrale un vero e proprio romanzo, scritto in un lessico da apprezzare su carta, risulta quanto mai discutibile.

Rimanendo nell'ambito di alcune, brevi osservazioni stilistiche, non si può evitare di far cenno alla tendenza ad un paroliberismo moderato. Passaggi come «spiraglio solare di fiori raggi profumi isole a galla sulla gioia di vivere e di amare» fanno di certo pensare ad alcuni dettami del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), con la loro associazione arbitraria di sintagmi, povera di congiunzione o punteggiatura. Va però sottolineato che si tratta di momenti isolati, inseriti all'interno di una narrazione tutto sommato apprezzabile anche per una certa scorrevolezza. Del resto, un vero e proprio romanzo scritto con stile interamente parolibero è qualcosa di impensabile, collocandosi tale tipo di scrittura più nell'ambito poetico che nella narrativa propriamente detta.

Le considerazioni fin qui esposte valgono tanto per *Il club dei simpatici* quanto per *Patriotismo insetticida*. Riservando ai paragrafi successivi lo scopo di illuminare le differenze tra le due opere, cercheremo di ipotizzare cosa abbia spinto l'autore a ritornare su un testo composto in anni precedenti per rivederlo; atteggiamento, questo, tutt'altro che usuale per il padre del futurismo.

Vantando una produzione costante e prolifica, Marinetti, coerentemente con l'ideologia del suo movimento, di rado si preoccupò di offrire al pubblico delle revisioni di scritti precedenti, salvo in casi di stretta necessità come per le traduzioni dal francese o per motivi di censura (*Mafarka*). Più caratteristica è in lui, semmai, la

propensione al riuso parziale, al riciclo di parti di opere in contesti diversi. Lo dimostra un volume come *Scatole d'amore in conserva* (1927), raccolta eterogenea allestita con novelle tratte da *Gli amori futuristi* (1922), inserti da scritti autobiografici (tra i quali *Come si seducono le donne*), più un brano dal dramma giovanile *Il Re Baldoria* (1905) e qualche inedito. In tal senso, Marinetti anticipa quell'uomo-garbuglio anche e soprattutto editoriale che fu Carlo Emilio Gadda.

Sicché risulta quantomeno curiosa la decisione di rivedere *Il club dei simpatici* a distanza di quasi un decennio. L'ipotesi è che Marinetti, consapevole dell'insuccesso dell'opera («in buona parte invendut[a]»)[12], decidesse di destinarla ad un editore di più ampia fama rispetto al misconosciuto Hodierna, ovvero Mondadori, divenuto suo interlocutore di riferimento a partire dall'ingresso nell'Accademia d'Italia (1929), e al quale ben si addiceva un lavoro tutto sommato leggibile come un romanzo, pur conservando, ovviamente, una certa dose di sperimentalismo. Ma dal 1931 al 1939 il futurismo cambiò e non poco, così come mutò lo scenario sociale e politico del paese. Alcuni contenuti de *Il club dei simpatici* necessitavano di essere rivisti in tale prospettiva: soprattutto era lo stile dell'opera che mal si accordava alle conquiste più recenti dell'avanguardia marinettiana. L'ultima fase del futurismo è infatti dominata da quella sorta di paroliberismo moderato che fu l'aeropoesia[13], battezzata nel 1935 con *L'aeropoema del Golfo della Spezia* dello stesso Marinetti, edito proprio da Mondadori. Vedremo come, ritornando sulle pagine del 1931, lo scrittore non soltanto cercasse di renderne i contenuti più attuali e pregnanti per un pubblico in incerta attesa di una Seconda Guerra Mondiale, ma anche di aggiornarne lo stile attraverso un processo di vera e propria lievitazione.

I volumi a confronto

Leggiamo l'incipit del *Club dei simpatici*:

---

[12] L. GAMBETTI, *Libri riciclati*, in «Charta» online, 29 maggio 2011, http://www.rivistacharta.it/2011/05/libri-reciclati/

[13] Cfr. C. SALARIS, *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 325-334.

Nel buio sotterraneo delle cantine senza vino della Villa Urò, il passo lento e pesante di due magistrati armati di lanterne cieche i cui raggi flessibili frugavano. Ad una svolta, incrociandosi, dal basso in alto, accesero e profilarono due corpi.
Urò è una lunga vite nera con un capocchione di calvizie lucente. Paranza è una sferica rosea caldaia che emana e scioglie nell'aria vaporosi gesti fluttuanti.
Una zazzera di fumo grigio incornicia la sua testa a tappo di zucchero velata da una nebbiolina di sorrisi delicatissimi. Quando cammina testa e zazzera oscillano, vogliose di correre sull'arco d'orizzonte lieto delle braccia aperte. Le gambe invitano la pancia a rotolare per terra senza di loro.
Gli occhi hanno labbra di palpebre per succhiare la luce. La bocca ha molte pupille dentate per fissare. Veste un panno di spessa bontà color indulgenza plenaria.
- Siamo nell'Archivio dei Grandi Processi Ermetici, stride Urò.
PARANZA
Ciò mi spiega la ribalderia dei topi e la loro ghiottoneria fra tante leggi inacidite, delinquenza svaporate e cartacce saporite!
URÒ
Caro Paranza, ammira, ora, la macchina elettrica che permette a me, coricato nel mio letto caldo, di fare scattare, senza spostarmi, con la pressione del dito medio, la tremenda trappola costruita nel giardino, sotto la griglia e che attanaglia il ladro tutto gelato di pioggia notte vento pericolo.
PARANZA
Non temi che, per eccesso di zelo, abbranchi un tuo amico onesto?
URÒ
Tu sei il mio solo amico.
PARANZA
Ma poiché non dormo nel tuo letto sono anch'io una tua preda notturna[14]...

Confrontiamolo, adesso, con quello di *Patriotismo insetticida*:

Nel buio sotterraneo delle cantine senza vino della Villa Urò il passo lento e pesante di due magistrati armati di lanterne cieche i cui raggi flessibili frugavano
Ad una svolta incrociandosi dal basso in alto accesero e profilarono due corpi
Urò è una lunga vite nera con un capocchione di calvizie lucente
Paranza è una sferica rosea caldaia che emana e scioglie nell'aria vaporosi gesti fluttuanti
Una zazzera di fumo grigio incornicia la sua testa a tappo di zucchero velata da una nebbiolina di sorrisi delicatissimi
Quando cammina testa e zazzera oscillano vogliose di correre sull'arco d'orizzonte delle braccia aperte
Le gambe invitano la pancia a rotolare per terra senza di loro
Gli occhi hanno labbra di palpebre per succhiare la luce
La bocca ha molte pupille dentate per fissare
Veste un panno di spessa bontà color indulgenza plenaria
URÒ (stride)

[14] F. T. MARINETTI, *Il club dei simpatici*, op. cit., pp. 11-13.

Siamo nell'Archivio dei Grandi Processi Misteriosi
PARANZA
Ciò mi spiega la ribalderia dei topi e la loro ghiottoneria fra tante leggi inacidite delinquenze svaporate e cartacce giuridicamente saporite
URÒ
Caro Paranza ammira ora la macchina elettrica che permette a me coricato nel mio letto caldo di fare scattare senza spostarmi con la pressione del dito medio la tremenda trappola costruita nel giardino sotto la griglia e che attanaglia il ladro tutto gelato di pioggia notte vento pericolo
PARANZA
Non temi che per eccesso di zelo agganci un tuo amico onesto?
URÒ
Tu sei il mio solo amico
PARANZA
Ma poiché non dormo nel tuo letto sono anch'io una tua preda notturna[15]

Lievissime modifiche lessicali a parte, quali la rimozione di un aggettivo («lieto»), il contenuto dei due brani è esattamente il medesimo. Le differenze, tuttavia, risaltano anche semplicemente ad una rapida occhiata. Lo scarto tra *Il club dei simpatici* e *Patriotismo insetticida* è di natura squisitamente "grafica". Il contenuto del '31 è stato adattato ad una forma d'impaginazione che prevede numerosi a capo e che preferisce il corsivo per le battute dei dialoghi. A tal proposito, non si può non notare come la primissima frase pronunciata da Urò sia stata successivamente uniformata allo stile "teatrale" del romanzo. Inoltre, differenza forse più significativa, la punteggiatura è completamente sparita, salvo per un punto interrogativo, indispensabile ai fini di una corretta interpretazione della frase.

Un lettore a digiuno di Marinetti e di futurismo giudicherà forse insignificanti tali dettagli, ma è ormai consolidata, tra chi se ne è occupato, l'importanza che per il nostro rappresentavano gli aspetti più propriamente fisici del prodotto-libro. Proseguiamo, ad ogni modo, nel raffronto tra i due volumi, stavolta attraverso le rispettive prefazioni.

Nel breve scritto introduttivo del '31 leggiamo:

In questo romanzo futurista ho voluto realizzare:
1. - Una anatomia della morale con un accurato sezionamento degli orli vivi ed elastici del male.

[15] F. T. MARINETTI, *Patriotismo insetticida*, op. cit., pp. 19-20.

2. - Una elettrochimica dell'Amore osservato in molte coppie di pile elettriche umane.
3. - Una psicologia degli aeroplani ed un primo impiego del Dizionario Aereo Marinetti Azzari per elogiare l'aviazione.

F. T. MARINETTI[16]

Soltanto colorite indicazioni di stampo contenutistico. Il lettore non si aspetterà altro che un romanzo (futurista, sì, ma è scontato) in cui saranno trattati i temi della morale, dell'amore e dell'aviazione. Ben diverso sarà il programma del '39:

Si delinea in questo libro giocondo una Nuova Morale simultanea che libererebbe il Bene dal piombo della logica e rimpolperebbe di un po' di Male ogni atto buono purificando ogni atto cattivo mediante un setaccio di buone intenzioni
Libro che può servire da modello per una sua ironia tipicamente italiana perché serena carezzevole ed eccitante alla creazione [...]
Questo romanzo di avventure legislative dimostra
1) Come dall'Adorazione concreta della Patria nasce una morale ottimista e futurista di forza salute creazione ed eroismo mentre dal Mondialismo Unitario egoismo individuale meschino mascherato di solidarietà astratta e teorica nasce una morale pessimista nostalgica e vile di anarcoidismo e parole vuote
Cosicché la fusione dell'Individuo con la Patria divina costituisce l'unico egoismo nobile perché vasto concreto razionale e lirico nella sua continua espansione e nel suo continuo perfezionamento
2) Come si può scrivere un romanzo sintetico simultaneo lirico teatrale e cinematografico da mettere sul palcoscenico e sullo schermo con dinamici scorci di paesaggi e urbanismi da declamarsi.
Romanzo ardente quindi parolibero cioè ostile al piatto psicologismo freddo
Romanzo senza punteggiatura sintassi verso classico verso libero questi abiti borghesi della vecchia letteratura
3) Come si può impiegare il Primo Dizionario Aereo Marinetti-Azzari per elogiare gli aeroplani e impiegare i vocaboli ideati e proposti dal Movimento Futurista nella mia aerocanzone delle nuove parole

Milano Agosto 1939-XVII

F. T. MARINETTI
SANSEPOLCRISTA[17]

Qui l'autore è sceso nel dettaglio, non solo nel fornire ancora indicazioni sul contenuto dell'opera, ma anche nell'inscriverla nel particolare clima di tensione immediatamente precedente la Seconda Guerra Mondiale (si noti la firma da sansepolcrista). Il nazionalismo è sempre stato presente nell'ideologia futurista: Marinetti non deve fare altro che ribadirlo a lettere capitali per sentirsi in linea con il

[16] F. T. MARINETTI, *Il club dei simpatici*, op. cit., p. 7.
[17] F. T. MARINETTI, *Patriotismo insetticida*, op. cit., pp. 15-16.

corso della politica di regime. Inoltre, cosa ancor più interessante, nel secondo punto figura una serie di indicazioni di ambito stilistico che confermano quanto in parte già analizzato: l'autore avverte i lettori che il romanzo non ha punteggiatura e che, tra le altre cose, può dirsi anche «parolibero». Segue un'ultima indicazione sulla falsariga di quella apparsa nella prefazione a *Il club dei simpatici*.

Soltanto una parte di *Patriotismo insetticida* è ambientata a bordo di un aeroplano; dunque non sarebbe corretto definirla un'opera di aeropoesia (anche perché stiamo comunque parlando di un romanzo). Fatto sta che, in base alla *intentio auctoris* espressa nella prefazione, unitamente ad un'osservazione diretta del testo, risulta davvero difficile non tenere presenti alcune delle indicazioni contenute nell'introduzione *Decollaggio* (alias *Manifesto dell'Aeropoesia*) dell'*Aeropoema del Golfo della Spezia*:

> L'accordo simultaneo inventato da me è un seguito di corte verbalizzazioni essenziali sintetiche di stati d'animo diversi parole in libertà che senza punteggiatura e con un forte contrasto di tempi di verbi raggiungono il massimo dinamismo polifonico pur rimanendo comprensibili e declamabili[18]

> 16. Isolare a quando a quando aggettivi sostantivi verbi e blocchi di parole per sintetizzare il vagabondare e la psicologia nomade delle nuvole delle nebbie delle ombre e delle cime di montagne[19]

Quel «pur comprensibili e declamabili» è la vera cifra rispetto allo sfrenato sperimentalismo di *Zang tumb tumb*. Marinetti sa di non poter più toccare simili vette; pure, non rinuncia a proporre opere sperimentali, ma di uno sperimentalismo meno esasperato, applicabile senza troppi scossoni persino ad una struttura così necessariamente scorrevole come quella di un romanzo. Tale è, infatti, lo stile di *Patriotismo insetticida*, specialmente delle sequenze narrativo-descrittive. Allo stesso modo, i frequenti a capo già segnalati, rispetto al testo del '31, ben permettono di imitare i «blocchi di parole» vagabondanti nella pagina come nuvole in cielo. Non è

[18] F. T. MARINETTI, *L'aeropoema del Golfo della Spezia*, in *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 1099.
[19] Ivi, p. 1103.

questa la sede per dei raffronti puntuali, ma quanto emerge dagli incipit dei due volumi può dirsi valido anche per le restanti parti: nel rivedere *Il club dei simpatici*, l'autore, pur lasciando pressoché inalterato il lessico utilizzato, rivede da cima a fondo il testo in una direzione che, se non può dirsi propriamente aeropoetica, certamente le si avvicina. Anche l'utilizzo assiduo del corsivo per i dialoghi, del resto, acuisce nel lettore la sensazione di lievità certamente perseguita.

Vediamo un altro esempio comparativo. Ecco l'incipit del decimo capitolo de *Il club dei simpatici*:

Chi ha fame di cielo sostanzioso? Oggi tutto carne. Alta macelleria del tramonto equatoriale, le nuvole squartate sono sospese per le zampe posteriori a ganci di diamante: quelle prime stelle nel verde putrescente dello zenit. Giù i musi fumano e vomitano sangue sull'isola polputa chiazzata di viola e porpora[20].

A cui corrisponde il seguente passo di *Patriotismo insetticida*:

Gioia aviatoria di Paranza
Chi ha fame di cielo sostanzioso?
Oggi tutto carne
Alta macelleria del tramonto equatoriale
Le nuvole squartate sono sospese per le zampe posteriori a ganci di diamante
Quelle prime stelle nel verde putrescente dello zenit
Giù i musi fumano e vomitano sangue sull'isola polputa chiazzata di viola e porpora[21]

In maniera innegabile, si è passati da una colorita sequenza descrittiva in prosa a dei veri e propri versi. Non sfuggirà ai lettori più attenti che gli a capo piazzati da Marinetti hanno, infatti, dato vita alla bella assonanza tra «carne» e «diamante», separata da un «equatoriale» che, seppur non coincidente in modo perfetto con l'assonanza in «a... e» a causa della semivocale precedente, di certo si avvicina

[20] F. T. MARINETTI, *Il club dei simpatici*, op. cit., p. 129.
[21] F. T. MARINETTI, *Patriotismo insetticida*, op. cit., p. 149.

parecchio al suono messo in evidenza. Per non parlare delle assonanze interne, sempre con «carne», rappresentate da «squartate» e «zampe». Da segnalare, infine, la posizione significativa di «zenit» in chiusura di verso.

Salvo l'aggiunta dell'attacco «Gioia aviatoria di Paranza», le parole adoperate sono esattamente le stesse in entrambi i passi. Tuttavia, è bastato che Marinetti giocasse un po' con l'impaginazione per elevare la prosa del '31 in aeropoesia, rendendo così manifesti diversi espedienti fonici in precedenza non valorizzati.

Quello stilistico (o accidentale) è di sicuro lo scarto maggiore tra *Il club dei simpatici* e *Patriotismo insetticida*. Ciò, tuttavia, non esclude il fatto che tra i due lavori vi siano anche varianti di ambito più strettamente contenutistico (sostanziale). Un primo gruppo di modifiche, in tal senso, va ravvisato nella soppressione di alcuni passi del '31, unitamente all'aggiunta di altri. Non è questa la sede adatta per una casistica completa, ma si spera che le segnalazioni di seguito raccolte contribuiscano ad illuminare sufficientemente la natura delle variazioni tra un volume e l'altro.

La soppressione più vistosa riguarda certamente la presenza, durante il capitolo dedicato al processo contro i Simpatici, di un colpevole di incesto successivamente assolto: della sua breve apparizione nelle pagine 79 e 80 de *Il club dei simpatici* non rimane alcuna traccia in *Patriotismo insetticida*[22]. Difficile valutare se tale modifica sia stata dettata da motivazioni artistiche o contestuali: fatto sta che, quando Marinetti pubblicò il passo incriminato, era già padre. Pentimento tardivo o autocensura preventiva?

Più numerose e significative, ad ogni modo, appaiono le aggiunte. Diverse, in particolare, fanno riferimento ad esponenti dello stesso futurismo. Per esempio, a partire dalla pagina 134 di *Patriotismo insetticida* si può leggere un sentito elogio degli aeroartisti completamente assente ne *Il club dei simpatici*[23], nonostante l'aeropittura fosse stata battezzata già nel 1929 col relativo manifesto. Lo stesso può dirsi per le interpolazioni di passi dedicati ai letterati sodali di Marinetti (p. 157)[24] o

---

22 Ivi, p. 89.
23 Cfr. F. T. MARINETTI, *Il club dei simpatici*, op. cit., p. 116.
24 Ivi, p. 135.

al musicista Luigi Russolo (p. 160)[25]. Si tratta di brani che l'autore avrebbe potuto tranquillamente inserire anche nel volume del '31: perché aggiungere a distanza di otto anni degli sfacciati elogi al proprio movimento? L'impressione è quella di un Marinetti che, forse, cerca di salvare il salvabile. Sempre più emarginato dalla vita artistica e sociale, il futurismo ha iniziato con gli anni Trenta la sua inesorabile discesa in fatto di risonanza pubblica e di carica propulsiva. Marinetti ne è ovviamente consapevole; così, se non disdegna affatto ricostruzioni storiografiche di un passato glorioso[26], non è difficile immaginarlo mentre si abbandona su carta alla rimembranza un po' nostalgica dei propri compagni di avventura. Anche l'apparizione della dedica alla giovane moglie Benedetta potrebbe leggersi in tale ottica: quasi un passaggio di testimone da parte dello scrittore ormai ultrasessantenne.

Un altro segno del tempo trascorso, rispetto a *Il club dei simpatici*, va visto nell'aggiunta di un discorso in cui si paragona l'omosessualità al vento (pp. 140-141)[27] e di alcune righe esterofile (p. 176)[28]. Entrambe le integrazioni saranno da ricondurre al mutato clima del paese, soprattutto dal punto di vista politico.

Oltre alla soppressione e all'aggiunta di brani, vi è poi, nel passaggio da *Il club dei simpatici* a *Patriotismo insetticida*, un terzo ordine di modifiche di ambito sostanziale, ovvero la sostituzione di alcune porzioni di testo con nuove lezioni, operata anzitutto sul piano paratestuale. Oltre al titolo, sul quale torneremo a breve, e, come già visto, alla prefazione, sono cambiati anche i nomi di tutti capitoli:

I. La Villa Urò sotto la pioggia giustiziera
II. La Società di beneficenza
III. Il vetriolo
IV. La notte d'amore
V. La cuoca
VI. I simpatici
VII. Mario La Bella
VIII. Elettrochimica di una festa da ballo

25 Ivi, p. 138.
26 Cfr. C. SALARIS, *Marinetti editore*, op. cit., pp. 274-279.
27 Cfr. F. T. MARINETTI, *Il club dei simpatici*, op. cit., pp. 120-121.
28 Ivi, p. 154.

IX. Volo di magistrati migratori
X. L’isola dei cannibali
XI. Il banchetto legislativo
XII. Riforme culinarie
XIII. Verso una nuova morale cannibale
XIV. Un capitoletto del nuovo codice Paranza

1 Il nuovo diluvio universale
2 Per carità
3 L’officina della bellezza
4 Un duro bacio tra capo e collo
5 Campo di battaglia o gabinetto chimico
6 Il processo dei lungimiranti
7 Il poema dei languori del Golfo di Napoli
8 Il poema elettrochimico di una festa di ballo in casa Paranza
9 Il volo dialogato dei giudici
10 L’isola gastronomica a prezzo fisso
11 L’orgia legislativa
12 I nuovi condimenti
13 La filosofia di denti
14 Un capitolo del nuovo codice

Sul piano più strettamente testuale, si riscontrano diverse varianti certamente poco significative, quali la sostituzione del nome del capitano da Mario La Bella con Marino Canale (più in linea con l’onomastica “simpatica” di tutti i personaggi); altre, invece, più interessanti. Si allude, anzitutto, ad un ulteriore, clamoroso cambio di onomastica: quello dal Club dei simpatici alla Società dei lungimiranti. Non vi è dubbio che dietro a questa sorta di associazione criminale “al di là del bene e del male”, che opera senza alcun tipo di scrupolo per rinnovare attraverso scandali la moralità corrente, debba vedersi nient’altro che una rappresentazione dello stesso futurismo. Il nome iniziale, tuttavia, implica necessariamente un giudizio bonario, canzonatorio nei confronti dei loro atti: sapere che dei Simpatici vogliono cambiare la scala dei valori significa leggere le loro avventure nell’ottica della provocazione fine a se stessa. Diversamente si deve dire a proposito dei Lungimiranti: i crimini commessi e assolti sono esattamente gli stessi, ma il nome sotto cui operano implica una serietà estranea al testo del ’31. Inoltre, accostare in maniera esplicita futurismo e lungimiranza vuol dire ancora, come nel caso delle aggiunte prima analizzate,

celebrare in maniera spudorata un'avanguardia della quale si approssima sempre più l'inevitabile decesso.

Infine, l'ultima pagina de *Il club dei simpatici* viene completamente riscritta. Si legge nel testo del '31:

> Stabilito il fine comune di rinvigorire ed esaltare la propria razza ad ogni costo, sarà lecito uccidere e mangiare l'antipatriota, l'esterofilo e il pessimista cronico che contrastano il raggiungimento di questo fine. Sarà concesso ai condannati di essere cucinati nelle loro spezie estere preferite[29].

Mentre, in *Patriotismo insetticida*:

> 1° Il patriota che avendo preso a schiaffi un esterofilo denigratore del proprio paese od essendosi divertito a bastonarlo al punto di trovarselo ad un tratto morto fra i piedi verrà delicatamente punito con una pena minima color d'elogio e d'incoraggiamento[30].

Scompare il riferimento all'antropofagismo, presumibilmente non per motivi di censura preventiva (in altri luoghi, infatti, rimane intatto), ma per caricare il finale di maggior concretezza realistica. L'ultima pagina de *Il club dei simpatici* conferma, insomma, l'impressione di ricercato scandalo provocatorio, mentre quello di *Patriotismo insetticida* si inserisce in un contesto assai più drammatico e concreto. Diciamo pure che, se *Il club dei simpatici* appare come un'opera solo e soltanto futurista, *Patriotismo insetticida*, soprattutto alla luce della riscrittura dell'ultima pagina, può di certo qualificarsi anche come lavoro fascista. Il cambio di titolo non fa che confermare tale intuizione e si inserisce ancora una volta nel passaggio dalla sfera della provocazione a quella delle risposte concrete, dal surreale al reale.

---

[29] Ivi, p. 167.
[30] F. T. MARINETTI, *Patriotismo insetticida*, op. cit., p. 197.

Un'ulteriore e significativa dimostrazione di quanto detto finora si può avere persino da uno strumento pubblicitario d'epoca, ossia la fascetta editoriale acclusa a *Patriotismo insetticida*, che recita, commentandosi da sé, «Divertenti e ironiche manganellate date dal Sansepolcrista Marinetti a tutti i disfattisti». Se ne può osservare una scansione a colori nel recente catalogo della *Collezione Mughini*, realizzato dalla Libreria Pontremoli di Milano[31].

Le differenze tra *Il club dei simpatici* e *Patriotismo insetticida*, anche se non numerose, risultano certamente rilevanti, ponendosi come attestazione di un'evoluzione del pensiero marinettiano da tener presente non solo ai fini di una corretta interpretazione dei due volumi, ma persino in sede filologica.

Rimane da rispondere alla domanda da cui siamo partiti. Può *Patriotismo insetticida* considerarsi nient'atro che un'edizione riveduta e corretta de *Il club dei simpatici*, o forse ci troviamo di fronte ad una situazione più complessa?

Due opere diverse

Non vi è alcun dubbio che il fine ultimo degli editori scientifici sia di stabilire in che forma un'opera debba essere presentata al pubblico. Qualunque sia il *modus operandi*, il lavoro del filologo dovrà sempre, per tale motivo, fare i conti col concetto di volontà d'autore. Da tali presupposti deriva il postulato, forse scontato, che, di fronte a qualunque modifica posteriore apportata dall'autore ad un'opera, lo studioso si trovi ad avere a che fare con l'estrinsecazione di un'ultima volontà che, di fatto, sancisce la forma assunta dal testo come definitiva, a scapito degli stadi precedenti. Venendo al caso concreto fin qui analizzato, sarebbe dunque lecito ritenere, insieme agli studiosi di futurismo, *Patriotismo insetticida* la "versione definitiva" del *Club dei simpatici*.

[31] Cfr. *Futurismo: collezione Mughini*, Milano, Libreria Antiquaria Pontremoli, 2014, p. 212.

Tuttavia - sostiene George Thomas Tanselle -, «esistono in linea generale due tipi di situazioni in cui questa concezione dell'"ultima volontà" si rivela insoddisfacente»:

1) quando la natura o l'entità della revisione è tale da far apparire il risultato come una nuova opera, piuttosto che come la "stesura finale" di un'opera già esistente; 2) quando l'autore fa vivere nel suo manoscritto varie lezioni alternative oppure è incerto circa la loro scelta in edizioni successive. Nel primo caso possiamo dire che vi è più di un'ultima volontà; nel secondo che non ve n'è nessuna[32].

Concentrandoci sui casi di volontà multiple, lasciamo ancora la parola all'esperto per ottenere maggiori delucidazioni al riguardo:

Volgendo l'attenzione al primo dei due tipi individuati - quello in cui le revisioni d'autore producono, per così dire, una nuova opera - possiamo scoprirne diverse varietà. [...] In altre parole è necessario distinguere due tipi di revisione: quello che mira a modificare il fine, l'indirizzo o il carattere di un'opera, tentando così di farne qualcosa di altro genere, e quello che cerca rendere più pregnante, di rifinire o migliorare l'opera come allora è concepita (sia che ciò riesca sia che non riesca), modificandone così la qualità non il carattere. Se si potesse pensare a un'opera nei termini di una metafora spaziale, potremmo classificare il primo tipo come "revisione verticale" in quanto trasferisce l'opera su un piano diverso, e il secondo tipo come "revisione orizzontale", perché concerne delle modifiche all'interno dello stesso piano. Entrambi producono delle modificazioni locali della volontà attiva, ma le revisioni del primo tipo si presentano come l'adempimento di una volontà programmatica mutata ovvero come il riflesso di una volontà attiva mutata rispetto all'opera nel suo insieme, mentre non si può dire altrettanto delle revisioni del secondo tipo[33].

È evidente che cercare di distinguere le revisioni orizzontali dalle verticali richiede tecniche d'indagine più interpretative che tecnico-meccaniche. Il filologo non può, in tal caso, disgiungersi dal critico. È così che, allora, le considerazioni fatte nei paragrafi precedenti a proposito delle differenze stilistiche e ideologiche tra *Il*

[32] G. THOMAS TANSELLE, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore*, in *Filologia dei testi stampa*, a cura di P. Stoppelli, Cagliari, CUEC, 2008, p. 181.
[33] Ivi, pp. 181-182.

club dei simpatici e *Patriotismo insetticida* possono forse aiutarci a rispondere alla domanda da cui siamo partiti.

Per un'evidente virata verso l'aeropoesia, per una maggior consapevolezza della fine prossima dell'esperienza futurista, nonché per un consolidamento nei confronti dei rapporti tra Marinetti e il fascismo, in concomitanza col particolare clima di tensione pre-Seconda Guerra Mondiale, si potrebbe azzardare che le modifiche apportate nel '39 dall'autore ad un testo del '31 possano ascriversi alla tipologia che Tanselle definisce «verticale», in quanto spostano con decisione l'opera da una dimensione puramente goliardica e provocatoria ad un'altra più pregnante dal punto di vista politico e sostanzialmente diversa sul versante artistico. Si può quindi dire che *Il club dei simpatici* e *Patriotismo insetticida* siano due opere affatto diverse, smentendo quanto riportato in precedenza dai bibliografi.

L'obiezione prevedibile a un tale tipo di ragionamento è che, a conti fatti, il numero di modifiche da un testo all'altro risulta non particolarmente elevato. Tuttavia, il fatto che due redazioni di un'opera debbano trattarsi come lavori autonomi dovrebbe dipendere da una distinzione qualitativa, più che quantitativa. Ossia:

> Se le revisioni non hanno origine dalla stessa concezione organica d'insieme, così come è manifestata dalla versione originale (quelle che io ho definito revisioni verticali), esse danno allora luogo a una nuova opera, anche se il numero effettivo delle nuove lezioni è basso; se le revisioni mirano a sviluppare e perfezionare la concezione originale (quelle che ho definito revisioni orizzontali), allora non creano agli effetti pratici un'opera autonoma, quale che sia il numero delle modifiche effettuato[34].

Dunque, a maggior ragione sarebbe lecito ritenere i due testi marinettiani alla stregua di opere diverse, anche perché siamo in presenza della situazione tipica di "volontà multipla", cioè quando un autore revisiona in maniera sistematica un lavoro portato a termine diversi anni prima. A tal proposito, i lettori italiani dispongono di

[34] Ivi, p. 187.

un esempio eclatante: quello dei *Promessi sposi*. È indubbio che le tre redazioni dell'opera manzoniana possano essere studiate insieme come un unico lavoro in un'ottica scolastica e comunque puramente letteraria. Tuttavia, per un filologo, il *Fermo e Lucia* rappresenta qualcosa di diverso sia rispetto alla Ventisettana sia alla Quarantana. Non a caso, sono sempre di più gli editori che scelgono di stampare tutte e tre le versioni del capolavoro manzoniano, nella consapevolezza di rendere disponibili al pubblico tre opere completamente diverse, ciascuna coi suoi estimatori.

Un altro esempio, più vicino a Marinetti: *Il codice di Perelà* di Aldo Palazzeschi, del quale esistono due redazioni principali, una del 1911 e l'altra del 1958 (in cui, tra l'altro, l'ortografia sperimentale è stata completamente ricondotta allo standard linguistico). Anche del romanzo dell'omino di fumo si trovano oggi in commercio entrambe le versioni e, persino per un lettore non specialistico, la differente concezione artistica dell'autore dietro a ciascuna delle due risulta evidente. Sono anche in tal caso opere diverse.

Ribadendo, dunque, ancora una volta, la propria convinzione che sia opportuno ritenere *Il club dei simpatici* e *Patriotismo insetticida* due lavori differenti da un punto di vista filologico, si può, di conseguenza, apprezzare la scelta fatta da Excelsior di pubblicare le ristampe anastatiche di entrambi i testi separatamente. La mancanza di apparati o introduzioni ai volumi non permette, a dovere di cronaca, di valutare il grado di consapevolezza della casa editrice al riguardo. Ciò che conta, comunque, è che gli studiosi hanno adesso a disposizione le riproduzioni di due volumi altrimenti difficilmente consultabili. L'invito è a valutare il rapporto tra entrambi i testi anche alla luce delle considerazioni qui esposte, in modo da problematizzare, se non proprio ridefinire, una questione filologica che gli esperti di futurismo hanno forse in precedenza aperto e chiuso in maniera eccessivamente brusca.

Vincenzo Pernice

Parole-chiave: aeropoesia, fascismo, avanguardia, Futurismo, Marinetti, revisione verticale, Tanselle.

Letture critiche

In questa sezione saranno accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: **10/F**, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Lussu, Gadda e la demitizzazione della Grande Guerra

L'incremento di studi, dovuto alla vasta organizzazione di convegni e dibattiti sulla Grande Guerra in occasione del centenario, ha portato a riflettere su posizioni critiche e ideologiche sul mito della Grande Guerra e sulle caratteristiche letterarie e strutturali delle opere che l'hanno raccontata. La memorialistica di guerra di Emilio Lussu e di Carlo Emilio Gadda, pur se profondamente diversa nelle due opere (basti dire che Lussu scrive venti anni dopo gli avvenimenti, mentre Gadda redige i suoi diari in presa diretta), offre la possibilità di esprimere alcune considerazioni su ciò che realmente è stata per gli italiani spediti al fronte l'esperienza bellica della prima guerra, il tutto inserito in un contesto di lettura e studio letterario più che storico, come è giusto che sia.

L'opera sulla Grande guerra di Lussu manifesta sin dalle prime pagine il preciso scopo della dissacrazione del mito eroico della guerra, del rendere giustizia di una guerra che, combattuta eroicamente da tanti soldati «mandati al macello», era poi gestita in modo ridicolo e amorale dai comandanti dell'esercito, dai generali e dai vertici della politica italiana. Lussu è, così, coerente con se stesso, con il proprio intento sempre dichiarato di non voler essere scrittore di narrativa ma di impegno, di non voler fare romanzi ma politica, di voler essere sempre e comunque uomo di azione e di attività. E in questo caso, visto anche il particolare periodo storico e politico che l'Italia stava vivendo (siamo nella seconda metà degli Anni Trenta quando Lussu scrive il libro), anche uomo di denuncia.

Uno studio sulla genesi e sulle varie fasi di stesura del libro è stato effettuato da Giovanni Falaschi[1]; non si ripercorrerà in questa sede la lunga e travagliata

[1] Cfr. G. FALASCHI, *Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, *II - La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 167 e sgg.

gestazione del libro, il fondamentale ruolo di Salvemini né le tante titubanze pratiche e ideologiche che caratterizzarono a lungo il lavoro di Lussu. Ci si limiterà ad affermare che il volume sembra essere arrivato alla sua stesura più per volontà e insistenza di altri che per un preciso progetto creativo o di necessità dell'autore stesso. La realtà è che in Lussu la materia non ha mai trovato una corretta e completa elaborazione, ha covato dentro con tutta la sua carica di rabbia e di frustrazione per gli inutili massacri ai quali i soldati venivano inviati in nome di una causa mal gestita e ancor peggio sentita. Per Lussu il Generale Cadorna era più utile al nemico da vivo che da morto; i troppi massacri di soldati erano comandati a livello puramente dimostrativo, massacri in cui ragazzi perdevano la vita consci dell'inutilità del perderla e consci di andar verso il nemico senza alcun tipo di speranza di sopravvivere e ancor meno di vincere.

I ragazzi inviati allo scoperto a sistemare i fili di ferro, a mettere le mine sotto il limpido tiro dei nemici non sono neppure lontanamente convinti di essere eroi o di servire alla patria; sono solo costretti alla morte che, se non arriva (ma è certo che arrivi) per il tiro nemico, arriva dai propri commilitoni ai quali verrebbe ordinato di fucilare il soldato che non ha obbedito ad un ordine.

Caporetto è per Lussu una rivolta passiva di un esercito stanco di inutili massacri. Lussu tentenna e si fa pregare da Salvemini, ma in realtà sa che può finalmente crearsi l'alibi per dire ciò che da tempo sentiva come bruciante necessità: denunciare il massacro inutile e la follia della gestione fallimentare di una guerra che trasforma l'utile in inutile, l'eroismo in stupidità. Lussu è perfettamente consapevole della precisa scelta ideologica che fa nello scrivere questo difficile libro, il cui peso e la cui portata vanno ben oltre la memorialistica di guerra e la semplice stesura di un documento della Grande Guerra. Troppo controllato e freddo è lo scrittore, il cui obiettivo è dire a chiare lettere (mascherate) che lo Stato ha delle responsabilità gravissime sia nella guerra che nella successiva situazione politica che di quella guerra e di quella trascuratezza e faciloneria è figlia. In uno Stato e in una Nazione che ha fatto quella guerra, e in quel modo l'ha gestita, non ci si può meravigliare che

il fascismo abbia trovato terreno fertile; e se l'attività antifascista dovesse trionfare o se si dovesse arrivare ad un'altra guerra (siamo nel 1938 quando Lussu scrive), quest'altra guerra deve avere fondamenta e basi e serietà ben più solide per non essere perduta e per non portare poi a qualcosa di peggiore del fascismo stesso.

A ben leggere il lavoro di Lussu, appare evidente come la sua missione sia antieroica e demistificatoria, tutta la materia narrativa sia ricondotta dal mito al pratico; non c'è stato eroismo nella Grande guerra e, se c'è stato, è stato un atto inutile perché inserito in un contesto che relega l'atto in sé (eroico, invero, come quello di un soldato che va avanti senza retrocedere a farsi ammazzare) in un senso completamente differente dalle apparenze, cioè in un atto inutile. Lì dove la retorica di guerra esalta la morte gloriosa, la straordinaria vita della trincea, Lussu fa scorrere fiumi e fiumi di cognac, unico e vero propellente alle azioni militari. Il libro è sopra ogni altra cosa un'aperta denuncia.

Il soldato, costretto alla morte nel VII capitolo dal demente ordine del generale Leone che lo espone in maniera del tutto inutile e improduttiva al fuoco nemico, viene definito "un vero eroe" solo dal Generale stesso, che lo vede immediatamente morire colpito dai nemici; in realtà quella morte annunciata non ha nulla di eroico e smaschera quella retorica di guerra che vede idolatrati i superiori per il solo fatto di esserlo, per la sola posizione che rivestono. Meglio quindi continuare a bere che ascoltare la follia di un generale chiaramente inadeguato al suo ruolo, meglio digerire tutto con l'alcool, onnipresente nella narrazione di Lussu, che non esita a presentare ufficiali, tenenti, colonnelli con la bottiglia in mano.

Perché tanto alcool in Lussu e perché il bere viene sempre presentato come necessità e mai come vizio? Si torna alla denuncia, si deve bere per accettare, non tanto il pericolo e il freddo, quanto la guerra che si sta vivendo; è necessario stordirsi, inebetirsi, arrivare a far meccanicamente dei gesti, eseguire degli ordini che nessuna logica porterebbe a fare. I soldati sono costantemente ubriacati dall'alcool, al punto da non capire più, al punto da non avere non tanto volontà di reazione, quanto coscienza della necessità di reagire. Di questo sembrano avere consapevolezza i capi

e i governanti che riforniscono le truppe di alcool con la stessa logica dei materiali bellici. Le parole del tenente colonnello che Lussu incontra alla fine del IV capitolo sono emblematiche:

Io mi difendo bevendo. Altrimenti sarei già al manicomio. Contro le scelleratezze del mondo, un uomo onesto si difende bevendo. È da oltre un anno che io faccio la guerra, un po' su tutti i fronti e finora non ho visto in faccia un solo austriaco. Eppure ci uccidiamo a vicenda, tutti i giorni. Uccidersi senza conoscersi, senza neppure vedersi! È orribile! È per questo che ci ubriachiamo tutti, da una parte e dall'altra [...] Eppure se tutti, di comune accordo, lealmente, cessassimo di bere, forse la guerra finirebbe. Ma, se bevono gli altri, bevo anch'io. Veda, io ho una lunga esperienza. Non è l'artiglieria che ci tiene in piedi, noi di fanteria. Anzi, il contrario. La nostra artiglieria ci mette spesso a terra, tirandoci addosso. [...] Abolisca l'artiglieria, d'ambo le parti, la guerra continua. Ma provi ad abolire il vino e i liquori. Provi un po'. Si provi [...] estenda l'esempio come ordine, come norma generale. Nessuno di noi si muoverà più. L'anima del combattente di questa guerra è l'alcool. Il primo motore è l'alcool. Perciò i soldati nella loro infinita sapienza, lo chiamano benzina[2].

La guerra è per Lussu combattuta da cantina contro cantina, non da artiglierie contro artiglierie; non ha nulla di grandioso né di esaltante e porta l'uomo non verso la gloria dell'onore, ma verso la devastazione della follia. Gli stessi protagonisti tornano a volte nel libro dopo diverse pagine devastati dall'alcool e dall'abbrutimento psichico, vivi ma morti dentro e incapaci di reazione. Ciò che denuncia costantemente Lussu è l'abbrutimento dell'uomo, la mancanza di spirito e di razionalità, che difettano anche nei momenti più attivi della guerra. Tutto, intorno, fa pensare a questo: non solo l'alcool ma anche le tante azioni meccaniche svolte dai soldati in ottemperanza a ordini anch'essi meccanici. Tutto questo diventa elemento strutturale del libro, finalizzato a far emergere la figura del narratore protagonista che prende forza non perché voce narrante ma perché elemento di contrasto con il mondo asservito e passivo che ha intorno. Un uomo che ragiona e riflette, che cerca di capire il perché delle azioni e soprattutto le possibili conseguenze delle azioni stesse.

---

[2] E. LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, introduzione di M. Rigoni Stern, Torino, Einaudi, 2000, pp. 37-38.

Si è insistito molto sull'origine sarda dello scrittore e sul tipo quindi di formazione e di mentalità che si porta dietro e si è voluto leggere il libro di Lussu all'insegna di questo percorso e di questa identità dello scrittore. Lussu sarebbe fiero e risponderebbe ad un codice di onore interno che lo porta verso la cieca obbedienza solo quando questa è per ordini dei quali si riconosce il valore e l'autorità. In *Il Cinghiale del diavolo*[3] riporta un episodio nel quale emerge la figura del capo (di una battuta di caccia) al quale tutti i cacciatori obbediscono in ragione di una stima cieca e di una piena fiducia. Il senso di appartenenza ad una comunità è fortissimo nella cultura e nella tradizione sarda, e il riconoscimento di un capo è altrettanto forte e sacro. Ma il capo deve essere capo perché universalmente riconosciuto dalla comunità come il migliore, colui nel quale poter riporre la propria fiducia e la propria stima, un uomo che convinca più che comandi, i cui ordini siano riconosciuti come validi e giusti. Questa è la matrice dalla quale Lussu proviene: piena adesione alla causa, pieno senso del dovere e della responsabilità, grande coraggio ed eroismo, che furono poi le qualità e i meriti universalmente riconosciuti alla gloriosa Brigata Sassari.

C'è un episodio fortemente emblematico nel capitolo XIX, quando Lussu riflette se uccidere o meno un nemico tenuto sotto tiro, e tale passo rappresenta l'unico caso nel volume in cui si trovano un monologo interiore e una profonda riflessione morale. Ma Lussu, ottimo soldato e grande tiratore, sente qualcosa che lo porta ad allentare la pressione sul grilletto. La vita del giovane ufficiale austriaco è totalmente nelle sue mani e quel giovane ufficiale austriaco, che avrà avuto si e no diciotto anni, è un uomo, un uomo: un uomo, come Lussu ripete per ben tre volte. E non si può tirare su un uomo così come si spara su un cinghiale. Fare la guerra, dice Lussu, è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa: per la dinamica vissuta con l'ufficiale austriaco sarebbe assassinare un uomo, e questo Lussu non può volerlo.

Ecco allora che, educato a quei principi, ben più forte sarà la delusione una volta arrivato in guerra. Ciò che contesta Lussu nel suo libro (e in questo comunque,

[3] Cfr. E. LUSSU, *Il cinghiale del diavolo*, Roma, Lerici, 1969.

volente o nolente la critica, rientra la sua natura sarda) è la sudditanza cieca, la dovuta obbedienza. Per Lussu ben vengano i capi, coloro che comandano, ma ben vengano se illuminati dalla ragione e dalla capacità, dal convincere un popolo più che opprimerlo. Lussu non potrà mai essere d'accordo con il maggiore Melchiorri che, nel capitolo XXIV, dice che la guerra europea si vincerà solo quando le truppe saranno organizzate con lo stesso metodo disciplinare con cui, in colonia, sono stati organizzati gli ascari. Obbedienza cieca.

La denuncia di Lussu qui è palese: nella prima grande guerra era presente in toto l'ideologia fascista e la nascita della dittatura. Uscito dalla guerra, Lussu inizia la sua attività politica, passa alla militanza attiva per scongiurare il pericolo di ciò che ha visto *in nuce* nell'esercito. Se questa è la mentalità della classe dominante, se questa è la logica e la dinamica del comando, meglio intervenire subito, rendersi da subito attivi per scongiurare il pericolo. Gli andrà male e dovrà attivarsi nell'opposizione e nell'antifascismo. La nascita del Partito sardo d'Azione trova la sua matrice proprio nell'esperienza della guerra.

Lussu è narratore e protagonista del libro: ha quindi un doppio ruolo e una posizione di forza rispetto al lettore, che è ignaro delle vicende che andrà a vivere con la lettura. Inoltre Lussu racconta la guerra, la sua guerra, non all'inizio della propria esperienza bellica ma a più di un anno di presenza nell'esercito. Va ricordato infatti che il libro narra di un solo anno dei quattro che Lussu trascorse in guerra, e nella fattispecie il secondo; il che significa che il suo livello di conoscenza della materia è decisamente superiore a quello del lettore, costretto a procedere per scoperte successive. Lussu sarebbe nella possibilità di commentare e di portare quindi il lettore dalla sua parte, nel suo punto di vista, ma preferisce lasciare il lettore alle proprie scelte e alla proprie impressioni, così da farlo maturare in un crescendo di presa di coscienza di quale realtà si sta vivendo e rappresentando. La struttura e la scrittura del libro sono quindi a servizio di una fruizione del libro che deve essere assimilato, meditato, più che letto e goduto nella sua immediatezza. Il lettore, man mano che avanza nella lettura, si scopre coinvolto in un processo che è più riflessivo che di

conoscenza: il tutto quale fine del disegno di Lussu, che elabora, costruisce e scrive il libro con il preciso intento di denunciare una realtà. E la denuncia non ha il compito di portare effetti pratici immediati, ma quello di far salire il grado di tensione e di emozione in chi legge, di andare ad incidere sulla coscienza dei lettori in maniera tale che la storia, l'esperienza diventino esempio.

In questo Lussu è un maestro ancor più efficace nel non detto. Tante scene vengono troncate appena enunciate: lì dove il lettore si aspetterebbe pagine di riflessioni, di commenti, di aperte accuse, Lussu pone il silenzio. Quando nel capitolo XXVIII un intero battaglione fa fuoco sul maggiore Melchiorri che, ubriaco, aveva ucciso tre soldati volendo da solo decimare una compagnia rea, a suo dire, di ammutinamento, Lussu non aggiunge nemmeno una parola perché ha già portato il lettore dalla sua parte, che è la parte della ragione e della razionalità. Tutti sono a favore e dalla parte di quei soldati italiani che in guerra sparano contro un loro capo, italiano anch'esso, ma che in quel momento è assurdamente più nemico del loro nemico ufficiale. L'impatto emotivo di queste descrizioni è molto forte e trasforma il non detto dello scrittore in una vera e propria parte del libro. E va inoltre indicato come il sentimento nato dal non detto di Lussu sia sentito dal lettore come universale e non come il solo sentire dell'autore protagonista, perché Lussu parla in ragione di un'umanità comune e di una logica umana di comportamento che è data, prima ancora che dalla riflessione, dalla natura, dall'istinto e dal buon senso. In guerra si dovrebbe stare dalla parte dell'obbedienza e degli ordini dati dai superiori, ma basta sentirli per capire che è impossibile, ed è lì che scatta il sentimento di immedesimazione lettore-protagonista, lì dove il lettore sente che, nella logica del racconto, della guerra e soprattutto dell'uomo, qualcosa di forte stona.

Lussu scrive nel 1938 episodi accaduti nel 1916, quindi con venti anni di esperienza e di maturità in più, con il senno di poi e con la consapevolezza storica di cosa sia stata quella guerra. Lo sforzo dello scrittore nel restare fuori dal commento è quindi enorme, perché la distanza lo porta istintivamente a capire quegli avvenimenti nella loro giusta dimensione e non più nell'immediatezza del loro svolgersi.

Ma che effetti procura questa distanza sull'opera? Che è scritta dal protagonista, allora ventenne, divenuto quarantenne in una situazione storica sociale ed economica dell'Italia radicalmente diversa. Emblematico è a tal proposito il capitolo XXV, il più discusso dell'intero libro, tacciato da Salvemini di essere estraneo al resto della narrazione e al centro di un'intensa polemica interpretativa sul cambio di posizione riguardo al proprio interventismo da parte dello stesso Lussu, soprattutto dopo quanto espresso da Mario Isnenghi su «Belfagor» nel 1971[4].

Il dialogo può apparire costruito in ragione del senno di poi, della mutata posizione di Lussu non più in linea, nel 1938, con i propri pensieri interventisti di inizio guerra, in una posizione che rivede alla luce della storia non solo il proprio interventismo quanto la logica dell'intera guerra. La posizione è comunque chiara: Lussu è un valoroso soldato, stimato e rispettato dai suoi soldati, coraggioso e ligio alle regole della dura logica della guerra. Sa che quella guerra è condotta in una maniera stupida e inutile, ma sa di doverla fare. E così salva la faccia e giustifica il proprio interventismo. È coerente anche con la sua posizione attuale: non è che non sia più interventista, è che giustifica l'intervento se spinto da una giusta causa, come la lotta al fascismo.

Tutti questi moventi, queste premesse prettamente ideologiche nel libro sono abilmente mascherate dalla narrazione dei fatti, cosicché il libro si possa presentare in un duplice piano: la narrazione di accurate e precise memorie di guerra da un lato e, dall'altro, una sorta di saggio sulle condizioni e le cause della politica e della società italiane nel 1938. Ma il mascherare l'ideologia con la narrazione rende *Un anno sull'Altipiano* un'opera di letteratura, sia anche quella letteratura impegnata che grande sviluppo ha avuto dopo entrambe le grandi guerre del XX secolo, ma non per questo letteratura minore artisticamente o esteticamente parlando, perché, sebbene Lussu si sia risentito nei confronti di chi, traducendo il suo libro, ha posto sotto il

[4] Cfr. M. ISNENGHI, *L'inutile strage degli "Uomini contro"*, in «Belfagor», 26, 1971, pp. 109-112; nello stesso fascicolo: E. LUSSU, *Salvemini interventista*, pp. 230-231; M. ISNENGHI, *Salvemini e Lussu*, p. 349; E. LUSSU, *L'influsso di Salvemini e la bussola classica*, pp. 606-607. Cfr. anche M. ISNENGHI, *Il mito della grande guerra*, Bari, Laterza, 1970 e ID., *Emilio Lussu*, "Ritratti critici di contemporanei", in «Belfagor», 31 maggio 1966.

titolo la dicitura “romanzo”, il suo libro anche romanzo è, nel senso più squisitamente letterario del termine, cioè opera di narrazione e di letteratura, e di quella letteratura che, pur partendo dalla tragicità di un fatto reale e autobiografico, diventa latrice di messaggi universali nell’originalità stilistica e di impianto, così come il diario di guerra e prigionia di Gadda raccoglie lo sfogo del soldato e rappresenta letterariamente una pagina, lunga e tragica, della storia d’Italia.

Gadda parte per la guerra con un entusiasmo straordinario, spirito ardimentoso, una volontà di azione spinta anche all’estremo sacrificio. Educato ai valori della patria, del dovere, della famiglia, della disciplina, del coraggio, del sacrificio, sente che la guerra è il “luogo” dove può raggiungere il suo ideale di eroismo. Dovrà ricredersi e subire poi anche l’umiliazione della prigionia: Gadda, all’epoca Sottotenente del V° Reggimento Alpini (dove era stato quasi subito trasferito), è infatti costretto ad arrendersi il 25 ottobre 1917 ai Tedeschi nella disfatta di Caporetto. Il tutto è annotato con maniacale attenzione sul “documento” di quegli anni, quel Giornale che dal 24 agosto 1915 al 31 dicembre 1919 lo scrittore redige in guerra e in prigionia: sei quaderni, il terzo dei quali purtroppo definitivamente perso proprio negli eventi di Caporetto; sei block notes dove Gadda rivive la propria vita in forma scritta, riportando tanto gli eventi militari e di vita vissuta quanto le proprie impressioni, i propri commenti, i propri sfoghi a volte tanto rabbiosi quanto liberatori. E in più disegni, schemi, piantine, immagini che rievocano o che meglio chiariscono quanto scritto, oltre poi a una serie lunghissima di numeri[5].

Gadda parte volontario, non restando indifferente al clima politico e sociale degli anni immediatamente precedenti la Grande guerra, alle campagne interventiste e alle

[5] È da notare che scorrendo il diario ci si imbatte di frequente in pagine che sembrano quasi testi di matematica o geometria per la presenza di formule o grafici (si veda ad es. il 17 dicembre del 1915 il problema della trisezione dell’angolo). Roscioni (G. C. ROSCIONI, *Il Duca di Sant’Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 152) ricorda che «appunti scientifici anteriori o posteriori a Caporetto figurano in altri quaderni: Gadda ora studiava “una questioncella di geometria analitica”, ora redigeva (prima a Rastatt, poi a Celle-Lager) uno scritto di “Teoria dei numeri complessi”. Al momento della cattura aveva con sé, insieme alle *Laudi* di D’Annunzio e alle *Prose* di Carducci (dono della madre), un *Trattato sul calcolo* di Isaac Todhunter e un libro di fisica di Oreste Murani». Occorre però fermare l’attenzione anche sul fatto che la presenza dei numeri è ricorrente nella letteratura “di prigionia”, dove il carcerato o il prigioniero è identificato appunto con un numero.

azioni degli studenti di Milano scesi in piazza. Ventiduenne studente del Politecnico, prima ancora dell'ingresso italiano in guerra, fa (il 27 marzo) domanda di arruolamento nella milizia territoriale senza ricevere risposta. Il 5 maggio del 1915 D'Annunzio, invitato a commemorare l'impresa dei Mille, pronuncia sullo scoglio di Quarto un memorabile discorso interventista sulla falsa riga del discorso della montagna del Vangelo di Matteo («Beati i….; Beati i…»); nello stesso maggio del 1915, insieme ad altri due amici, Gadda invia al Vate un accorato appello a favore della propria partenza per la guerra. Finalmente il 1° giugno Gadda riceve la chiamata ed inizia a prestare servizio presso il 1° Reggimento Granatieri a Parma; la sua permanenza nell'esercito si concluderà il 3 ottobre del 1919.

Sin da subito, dai primi giorni dell'addestramento e della presa di coscienza della vita militare e delle sue logiche, Gadda inizia a redigere i propri appunti, su quaderni che egli stesso ha definito ben curati, e redatti scrivendo direttamente in bella copia. Va sottolineato come le note di guerra rappresentino nella produzione narrativa di Gadda l'unico esempio di scrittura in presa diretta, lontana dalle costanti e continue rielaborazioni che lo scrittore farà più e più volte sui propri testi prima di licenziarli per la stampa. È inoltre una scrittura nella quale personaggio, protagonista e scrittore coincidono, mettendo quindi in primo piano gli aspetti più intimi e personali, familiari e sentimentali. Il diario è quindi caratterizzato da un aspetto di antiletterarietà dato dalla forte personalità dello scritto, cosa che ha sempre preoccupato molto Gadda e che è motivo delle sue forti ritrosie nella pubblicazione. Gadda è sempre stato molto riluttante alla pubblicazione del suo diario, sia per l'inevitabile coinvolgimento delle persone citate sia per la difficoltà che mai lo ha abbandonato nella vita di fare i conti con il periodo tanto della guerra che della prigionia, vissuta come una vera e propria sconfitta personale, umiliazione, impotenza all'azione ecc. Né una figura migliore avrebbero fatto l'Italia, o i generali o i comandanti o gli stessi italiani. Negli anni Cinquanta, proprio quando vide la luce la prima pubblicazione del diario, Gadda dichiara che la guerra in questo mondo non

la si vince mai. Una sorta di rassegnazione che gli permette di far uscire, con riserve, una parte dei suoi scritti.

Sin dal primo quaderno emergono subito la minuziosa attenzione e la grande serietà che lo scrittore pone nella redazione delle sue note e sin da subito emerge come in Gadda le guerre fossero due: una esterna che si apprestava a combattere e una interna, contro se stesso, contro il proprio corpo, contro una tirannia interiore che lo portava a soffrire della vicinanza di gente inadatta, incapace, svogliata e disordinata. In gioco lo scrittore mette tutto se stesso: la sua condotta e il suo impegno sono impeccabili. Tutto arriva sulla pagina scritta, immediato, senza filtri né mediazioni, in un diario che annota di pari passo il perfetto comportamento del soldato e il mare in subbuglio che bolle all'interno, controllato perché non esploda. L'ansia, i rovelli, la nostalgia di casa, il pensiero costante alla madre e al fratello, la maniacale nevrosi dello scrivere, tutto e tutto si placa solo un poco con il battesimo del fuoco, con l'esaltazione della guerra attiva e con il costante pericolo della morte che ne farebbe un eroe. Ma non durerà a lungo: i quaderni successivi saranno ancora all'insegna della doppia guerra che lo scrittore deve combattere dentro e fuori di sé, contro i nemici del fronte che sparano e uccidono, e contro se stesso, che deve tenere a freno le invettive nei confronti di commilitoni codardi, capi incapaci, dell'industria bellica fallimentare, che fornisce ai soldati scarpe inadatte a neve e fango, la cui suola di cartone si sfalda in poco tempo.

Non c'è serietà, non c'è ordine, non c'è metodo, non c'è rigore per una disfatta che è nell'aria da subito, per una vittoria che non arriverà e che, se anche arrivasse, non sarebbe mai e poi mai eroica. Gadda è quindi solo, non può fare altro che osservare e fare il proprio dovere, fare buon viso al cattivo gioco delle stupidaggini che i comandanti si dicono a cena, al devastante disordine che regna in tutti i luoghi, dagli uffici ingolfati di pratiche alle trincee. Osserva giustamente Walter Pedullà[6] che, se tutti i soldati partivano per la guerra, Gadda partiva per Caporetto: la sua era

[6] Cfr. W. PEDULLÀ, *Carlo Emilio Gadda. Il narratore come delinquente*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 89 sgg.

una sconfitta annunciata, sconfitta in guerra e sconfitta poi reale nella tragedia della prigionia.

Strutturalmente l'opera si divide in due parti: una prima che va dall'ingresso nell'esercito alla resa di Caporetto, e una seconda che riguarda la prigionia e il successivo ritorno in Italia con l'abbandono dell'esercito. Tuttavia occorre osservare che in quest'opera di Gadda non si può tracciare una linea netta di separazione tra la scrittura della guerra e quella della prigionia. Gadda non risparmia nel diario il frequente ricorso al vocabolo "deficiente". Lo rivolge non solo agli altri, ma anche e spesso a se stesso. Chi è il deficiente? Deficiente (dal latino *deficere*, 'mancare') è colui che manca di qualcosa, scarso, insufficiente alle necessità, colui che in guerra si fa prendere prigioniero e non diventa un eroe.

Come detto, Gadda parte per la guerra carico di ambizioni, ideali, valori sacri, coraggio, culto della disciplina e dell'ordine. I suoi superiori diranno sempre che è stato un ottimo soldato, non ci saranno mai parole denigratorie verso il soldato Gadda. Accanto a lui però regnano meschineria, disorganizzazione, affari, vigliaccheria, faciloneria; lo scrittore si sente tradito da una patria e da dei compatrioti palesemente non all'altezza del compito che devono svolgere. La guerra per l'Italia e per gli italiani è un noioso compito dal quale sarebbe molto meglio tirarsi fuori; imboscarsi sembra più dignitoso che lottare. Gadda è spietato verso chi tenta in tutti i modi di sottrarsi al dovere militare, e nel romanzo *La Meccanica* tornerà sul tema dell'imboscamento. E la stessa meschineria dei commilitoni si trova anche nei comandanti, che sembrano aver abbandonato l'intelligenza in ragione dello spreco e della disorganizzazione. Gadda si sente impotente in guerra, mancante (deficiente, appunto) di qualcosa: sente che a combattere, credendo profondamente non solo in quello che sta facendo ma soprattutto nel senso di quello che sta facendo, è solo. Deve combattere, oltre il nemico, anche l'infingardaggine dei suoi commilitoni e di conseguenza la propria voglia di urlare loro in faccia il disprezzo. Deve trattenersi, Gadda, dal dire al comandante ciò che può scrivergli solamente nella pagine del suo diario. Così, del comandante verso il quale era stato

rispettosissimo, nel diario, il 6 ottobre del 1915 scrive: «lo sputacchierei e colpirei a calci nella vescica fino a vederlo sfigurato». Oppure: «Ancora da quel puttano de dio che comanda il reggimento non è venuta alcuna disposizione per mandarci al corso di Bormio o di Vezza che sia…» (9 novembre 1915). Non risparmia nemmeno «quello scemo balbuziente d'un re». E anche contro i suoi compagni, che per quieto vivere e disciplina militare deve sopportare, annota: «Che porca rabbia, che porchi Italiani! Quand'è che i miei luridi compatrioti di tutte le classi, di tutti i ceti, impareranno a tener ordinato il proprio tavolino da lavoro». E ancor più memorabile è l'invettiva contro i commilitoni che riempiono di escrementi le trincee.

Della guerra detesta anche la retorica o l'uso improprio di formule preconfezionate, come egli stesso dice indicando le sue volontà in caso di morte:

> l'annuncio della mia caduta, ecc. ecc. sia fatto nella forma più laconica e più seria possibile: cioè senza amplificazioni, né lodi, né parole come: "Patria, onore, fervente giovinezza, fiore degli anni, odiato nemico, fieri e addolorati, costernati ma fieri, triste o tragico annunzio, ecc. ecc.". Mi raccomando soprattutto di non cader nel ridicolo facendomi "guidare il mio plotone all'assalto", mentre io comando una sezione di mitragliatrici, che somiglia per il suo peso, a una batteria d'assedio[7].

A tutto questo preferisce che venga detto «Carlo Emilio Gadda – Sottotenente del 3° [?] Regg.to Alpini – cadde nelle linee di combattimento»[8].

E in prigionia le cose non cambiano di molto. Come Gadda in guerra è impedito nell'azione dai limiti dell'Italia e degli Italiani, così in prigionia è impedito dalla mancanza di libertà. Ma il suo cruccio è sempre lo stesso: non poter essere un eroe. Certo, nella prigionia il discorso è più evidente e diciamo pure semplice. Ma la sostanza non cambia. Le invettive di Gadda travolgono gli argini, che faticosamente egli pone, quando vede i commilitoni equiparare la prigionia alla guerra. Per loro sono due torture uguali. Se Gadda prima era libero tra i deficienti che rendevano di fatto forzatamente deficiente anche lui, ora Gadda è deficiente tra i deficienti. Guerra

[7] Lettera al Sig. Semenza del 16 settembre 1916. Si cita da G. C. ROSCIONI, op. cit., p. 129.
[8] *Ibidem*.

e prigionia sono purtroppo due sfaccettature di una stessa realtà di fallimento. E la realtà genera nell'ipersensibile Gadda impotenza, che a sua volta genera dolore, che a sua volta genera rabbia che sfocia nella scrittura.

La scrittura del carcere di Gadda è allora scrittura della rabbia, è una scrittura che non riesce a trattenersi, una scrittura che a volte rompe i margini, travolge e invade. Il punto di vista di Gadda emerge in queste inondazioni, in queste improvvise impennate del tono che sono tragedia, dolore, disperazione, terrore, sofferenza, nevrastenia. E qui inizia ad emergere lo scrittore, il grande sperimentatore del linguaggio che deve fare i conti con delle strutture sintattiche che non reggono l'onda d'urto della sua nevrosi. Quando i toni salgono, frana quella misura piana nella quale la scrittura è contenuta, i materiali da raccontare non hanno più forma, sono impazziti a tal punto che non esistono aggettivazioni che li caratterizzino. Gadda segue il suo stomaco, la sua scrittura è irreverente e senza argini, come lo è il linguaggio del corpo che non prova vergogna e si lascia andare, quale unica via per poter tornare in pace. Nel diario di guerra non esistono praticamente mai toni medi. Si passa dall'alto dell'invettiva al basso della tristezza e della disperazione, dall'esaltazione pura alla disperata mancanza della mamma e del fratello. È un termometro impazzito che segnala lo stato d'animo del narratore, che trova pace nella guerra solo nel quotidiano rapporto con i quaderni.

Nella diaristica di guerra l'opera di Gadda ha un valore del tutto particolare. È in grado di fornire una testimonianza di grande spessore umano, lirico e storico su una delle pagine più dolorose della storia del nostro paese, mostrando con grande forza espressiva gli orrori della guerra, e la tragedia umana e personale di ogni soldato inviato al fronte. È un'opera caratterizzata da una profonda originalità stilistica e di impianto, nella quale convivono toni e livelli linguistici molto distanti tra loro, tecnicismi, dialetti, linguaggio bellico e letterario, l'uno accanto all'altro, senza che l'opera strida o evidenzi un eccessivo frammentismo.

Carlo Serafini

I vinti di Caporetto *di Guido Sironi:*
tecniche narrative e strategie retoriche[*]

Fig. 1: esemplare della prima edizione del 1922, L.10
(Collezione privata di «Diacritica»).

[*] Questo saggio è la rielaborazione della relazione da me tenuta al Congresso internazionale dell'A.A.I.S. (American Association for Italian Studies) del 23-25 maggio 2014 presso l'Università di Zurigo.

Guido Sironi, tenente del 214° reggimento fanteria, brigata Arno, fu catturato a Passo Zagradan tra il 25 e il 26 ottobre 1917.

Il suo *I vinti di Caporetto* (edito nel 1922; cfr. *Fig.* n. 1) reca il sottotitolo *Ricordi di prigionia*: nella breve premessa, l'autore ci tiene a precisare che il volume «non ha nessuna intenzione letteraria, ma vuol essere soltanto un documento per la storia completa della grande guerra»[1]. Aggiunge di aver «tentato di mettere in luce» sia la vita esteriore sia quella interiore dei prigionieri di guerra e di aver «descritta la verità umana, senza veli», resistendo alla «facile tentazione di dare un colore eroico alle nostre mediocri vicende». I suoi ricordi sono dedicati a Paolo Wilmant, compagno di battaglia e di prigionia sepolto a Cellelager, e a Renzo Vitrotti, concittadino che condivideva con lui «ideali di italianità onestamente professati»[2] e che, per Sironi, simboleggia tutti i prigionieri di guerra «ingiustamente dimenticati». Altri due punti della breve *Prefazione* sono degni di nota: l'affermazione che «nel ricordo dei morti sentono di nobilitarsi anche i vivi, reduci dal martirio», che rammenta il dissidio interiore di tante pagine di Primo Levi sulla sindrome del "sopravvissuto"; e il ringraziamento finale a Giuseppe Talamoni (1886-1968), l'artista monzese che illustrò le pagine del cosiddetto "diario", regalando all'«arido mio racconto la suggestiva vibrazione di una memore poesia. Di questa suggestione io non ho alcun merito», un modo di ribadire ulteriormente la finalità non artistica del proprio libro, da parte dell'autore. Curioso, però, che il primo ricordo del capitolo iniziale, intitolato *La battaglia*, quello dell'8 ottobre 1917, esordisca così: «Giornate piovose»[3], frase ellittica di verbo seguita da un a capo evocativo.

Con un abile espediente narrativo – l'introduzione, tra due trattini lunghi, del commento «al solito», riferito alla usuale mancanza di ordini, tra una tappa e l'altra del viaggio, che indichino come proseguire – Sironi fa capire al lettore, dopo alcune righe, che ci si trova *in medias res*, non all'inizio del percorso, ma in una fase cruciale: anche la scelta di tagliare i ricordi precedenti denota una certa padronanza

---

[1] G. SIRONI, *I vinti di Caporetto. Ricordi di prigionia*, Gallarate, Tipografia moderna, 1922, p. 7, come le successive citazioni.
[2] Ivi, p. 8, come le citazioni che seguono.
[3] Ivi, p. 9.

della tecnica del racconto di una storia, e l'indubbia capacità di andare direttamente "al cuore" della narrazione, senza inutili digressioni. Lo stile di Sironi è asciutto, ma, per questo, forse ancora più evocativo: le parole pesano e il procedere per periodi brevi, con prevalenza di paratassi e molti punti fermi, accelera il ritmo della sua prosa.

Il racconto del percorso lungo la «strada camionabile»[4] si alterna a brevi flashback in cui Sironi rievoca azioni di guerra concluse, «vertiginos*i*» assalti, «inutil*i* macell*i*»: questa compresenza di linee temporali diverse riproduce efficacemente il senso dell'affastellarsi dei ricordi nella mente e del loro urgere, nell'ansia di racconto, e vivacizza molto la narrazione dei fatti, che si alterna a brevi notazioni sul tempo atmosferico[5] e a qualche squarcio sulle condizioni dei soldati[6]. L'indicazione dei luoghi geografici è sempre molto precisa, in linea con le prefissate intenzioni documentaristiche di queste note; più generici, invece, i riferimenti ai commilitoni, ai reggimenti e alle brigate cui, via via, si accenna. Lo scopo appare, infatti, quello di descrivere e testimoniare le sofferenze e i disagi patiti da qualsiasi soldato si trovi ad affrontare azioni di guerra o anche solo la routine quotidiana degli sfiancanti spostamenti e della vita di trincea: in questo senso, quasi vengono a cadere le distanze tra italiani e austriaci, essendo tutti i combattenti paradossalmente affratellati dal trovarsi nella comune condizione del soldato.

Col procedere della narrazione, si fanno più precise le allusioni ad alcuni comandanti e capitani, cui si accenna facendone nomi e cognomi, sempre seguiti dalla città o dalla regione di provenienza e, a volte, da qualche attributo che ne definisce il carattere e la competenza: ad esempio, il «Cap. Sacchi, un romano vivace e intelligente»[7]. Il riferimento ai luoghi di origine dei soldati, infatti, pare ricreare un'ideale carta geografica italiana, in dei territori che – si ricordi – allora erano slavi,

---

[4] Ivi, p. 11, come le citazioni successive.
[5] Ivi, p. 10: «con questa pioggia macerante»; p. 11: «Il tempo è orribile»; p. 12: «C'è un freddo crudo, che penetra le ossa»; p. 19: «C'è un buio profondo, accecante» *etc.*
[6] Ivi, p. 10: «Gli uomini sono stanchi, disfatti; e procedono in disordine»; p. 11: «Ma arrivarono e restarono lassù, più morti che vivi, in trenta»; p. 15: «si vive come bruti» *etc.*
[7] Ivi, p. 19.

facendo parte del suolo sloveno, e, per questo, dovevano suonare ancora più "sconosciuti" e ostili ai soldati italiani che vi si recavano a combattere.

Contrastano con l'asciuttezza del racconto, e con la precisione relativa ai nomi di monti, fiumi e paesi, i frequenti punti esclamativi che sottolineano il coinvolgimento emotivo dell'estensore dei ricordi, che spesso si esprime in toni di umana pietà e commiserazione per le condizioni difficili degli uomini in guerra: «Gloriosa brigata!»[8], «Poveri fanti!»[9], «poveri soldati!»[10] *etc.* L'onda emotiva è, però, compensata e arginata dall'utilizzo di un lessico tecnico molto preciso e di espressioni del gergo militare: «casermaggio», «Brigata» (p. 9); «Reggimento» (p. 11), «linee di resistenza» (p. 12); «Corpo d'armata», «comandi inferiori» e «laterali», «Divisione», «piano difensivo», «velo di truppe» (p. 13); «Battaglione», «trincea coperta», «camminamenti sconnessi» (p. 14); «reticolato», «mitragliatrici a *fondo perduto*», «Compagnia» (p. 15); «artiglieria pesante» (p. 16); «granate a gas», «tiro di distruzione», «attacco delle fanterie», «attendente» (p. 18); «149 prolungati», «mortai da 210», «vedette», «linea di fuoco», «granata» (p. 19); «Aiutante di Battaglia» (p. 20); «Accorciare il tiro», «Allungare il tiro» (p. 21); «otturatori», «rivoltelle» (p. 22); «ordine di adunata» (p. 23); «diagrammi per i tiri», «la carrettabile», «una autotrattrice», «Comando di Batteria» (p. 25); «bombe a mano» (p. 27), «direttrice di marcia» (p. 28); «reparti staccati», «badile», «baionetta» (p. 29); «aggiramento» (p. 31); «feritoie», «una *Sipe*», «accenditori» (p. 32); «elmetti» (p. 34); «fucile ad armacollo», «portaordini» (p. 37) *etc.*

Molto interessanti sono, poi, le note a piè di pagina che accompagnano lo svolgimento della narrazione, integrando, commentando e soprattutto esponendo le differenti convinzioni del Sironi-*auctor*, che rilegge i fatti con la consapevolezza della visione *a posteriori*, rispetto ai pensieri e alle riflessioni del Sironi-*actor*, che a volte entusiasticamente approva gli ordini superiori: ad esempio, ciò accade nel caso della descrizione del piano di difesa di Badoglio contro l'«offensiva Austro-

---

[8] Ivi, p. 10.
[9] Ivi, p. 12.
[10] *Ibidem.*

Tedesca»[11] prevista per il 18 ottobre 1917, definito in un primo tempo «Magnifico»[12] e, in seguito, assai mal giudicato sia in nota[13] sia a testo.

Le prime 42 pagine (di 284) del volume sono dedicate, dunque, alla battaglia, ricostruita da un testimone: «*che cosa io ho veduto*»[14], precisa Sironi. La testimonianza diretta di chi ha partecipato in prima persona agli eventi viene ritenuta uno dei principali fattori che conferiscono autorevolezza alla pagina e la visione diviene, allora, un vero e proprio sistema di "inveramento del reale"; la prosa di Sironi, però, allo stesso tempo, non risulta aliena dall'utilizzo di alcune strategie retoriche e dall'uso di immagini metaforiche: ad esempio, «e vi ballano la tregenda, ogni minuto, le granate nemiche»[15]; «Come un'ala nera di corvo, sento passare sul mio cuore il triste presagio»[16].

In uno dei momenti più concitati, precedenti alla disfatta e alla cattura, Sironi avverte l'esigenza, nel rievocare quegli attimi di azione rapida e risoluta, d'interrompere la sequenza di eventi baluginanti: «Nel grande silenzio osservo la scena: la montagna si alza dietro a noi con la cresta gibbosa; la nebbia si dirada lentamente e il cielo si cosparge di un incerto bagliore lunare»[17].

Non gli è sconosciuto neanche l'uso, a fini enfatici, di certe interrogative, sapientemente ripetute con minime variazioni: «A un tratto, alla mia sinistra, salgono dei razzi bianchi. Che sarà? Chi sarà?»[18]; e a volte ricorre anche a interrogative dirette che hanno l'effetto di alimentare la suspance nel lettore, che è indotto a proseguire più celermente, incuriosito: «Poi, quando la gragnuola cambia direzione - forse il nemico ci crede morti? - strisciando carponi, rientriamo nella trincea»[19].

L'autore conosce bene anche l'esito enfatico dell'accumulo di elementi, in un'enumerazione, e ne determina una riuscita ancora più efficace introducendovi un

---

[11] Ivi, p. 13.
[12] *Ibidem*.
[13] Cfr. la nota 1 a p. 13.
[14] Ivi, p. 43.
[15] Ivi, p. 25.
[16] Ivi, p. 26.
[17] Ivi, p. 27.
[18] *Ibidem*.
[19] Ivi, p. 34.

fattore di *variatio*: «Oh! la disperazione. Vedo in un attimo la rovina della mia casa, della mia patria, gli Unni nelle nostre case, contro le nostre donne, contro i nostri figli» (laddove l'immagine dell'Unno evoca la cieca barbarie della guerra). E la sapiente replica dell'urlo finale di rassegnazione («È finita, è finita…») precipita vorticosamente verso la battuta fulminante della chiusa del capitolo: «E non mi sento il coraggio di ammazzarmi»[20].

Sembra, pertanto, che all'intento - più volte ribadito - di dare la «sensazione fresca e immediata di quelle tragiche giornate, come le ha vissute un combattente»[21] se ne aggiunga, inevitabilmente, un altro, forse meno consapevole: infatti, lo scopo di fornire un resoconto essenziale e scarno, da testimone oculare, nel momento della rievocazione e della scrittura si affianca a quello di esprimere «una impressione soggettiva, più o meno serena, più o meno imparziale»[22], dato che, come precisa il lucido *Intermezzo critico* (che ricorda certe pagine del Guido Morselli di *Fede e critica*[23]), vi è «ancora troppa passione negli animi, mentre la storia esige serenità di mente e di cuore»[24].

E, dunque, fatto un passo al di fuori dell'imparzialità della storia e dell'impersonalità della cronaca, Sironi si scopre narratore; l'irrompere della soggettività nella sua pagina lo autorizza, quindi, a liberarsi delle ultime remore e a entrare nel mondo della "finzione", ovvero in una narrazione che non viene meno al patto di fedeltà al reale storico, nel racconto dei fatti e nella ricostruzione delle loro cause e dei loro esiti, ma che si tinge dei colori e delle sfumature dell'animo del cronista, restituendogli la sua umanità. La scelta delle immagini e delle metafore, gli squarci lirici, i commenti che esulano dalla pura necessità cronachistica e documentaristica del testimone appaiono quasi un risarcimento per la condizione di spersonalizzazione e di reificazione patita durante il periodo della prigionia, un

---

[20] Ivi, p. 42.
[21] Ivi, p. 43.
[22] *Ibidem*.
[23] Al riguardo, mi permetto di rimandare a M. PANETTA, *Da* Fede e critica *a* Dissipatio H. G.: *Guido Morselli e il* peccatus peccatorum, in EAD., *Guarire il disordine del mondo. Prosatori italiani tra Otto e Novecento*, Modena, Mucchi, 2012, pp. 201-235.
[24] G. SIRONI, *I vinti di Caporetto. Ricordi di prigionia*, op. cit., p. 44.

riscatto *a posteriori* da quella situazione di abbrutimento che, forse, solo la scrittura può contribuire ad addolcire, nel ricordo. La retorica, dunque - così pare -, non come puro abbellimento della prosa, ma quasi come strumento di restituzione dell'uomo a se stesso, di risarcimento appunto (per la fame, il freddo e le angherie patite): la retorica come forma della Bellezza. E la Bellezza come riscatto: tramite per restituire l'uomo, svuotato da un'esperienza alienante e annichilente come la guerra (per di più, persa; e con vergogna) alla propria pienezza di essere umano.

Infatti, in numerosi punti dei ricordi viene descritta, con sensibilità e profondità di sguardo, la psicologia del prigioniero: «Tra quei soldati vi erano pure anime elette, nobili di cittadini colti ed educati; ma ormai essi non erano che piccole fiere assillate dalla fame, uomini primitivi, selvaggi, dai quali era caduta ogni maschera, ogni vernice di civiltà»[25], un passo in cui riecheggiano anche reminiscenze hobbesiane: «L'uomo, il lupo dell'altro uomo, riviveva improvvisamente».

La prigionia in Germania, inizialmente preferita a quella in territorio austriaco nelle illusioni dei vinti, viene, poi, descritta in tutta la propria durezza: «Non pensavamo, non avremmo mai potuto pensare che la Germania trattava i prigionieri talvolta come cose non desiderabili o come macchine gratuite da lavoro e, più spesso, come oggetto di rancore e di rappresaglia»[26]. Ampio spazio viene dedicato alla descrizione della vita nei campi di prigionia, come quello di Russenlager: in particolare, ci si sofferma sugli eventi che scandivano le giornate dei prigionieri, e in primo luogo sui pasti, sempre tanto attesi e sempre deludenti, per quantità e qualità del cibo. Al riguardo, interessante notare come proprio Sironi avesse composto una «strofetta umoristica»[27] che ironizzava su alcune vivande:

Noi cantiamo la sbobba soave,
quella d'orzo, di veccie e di fave;
salutiamo con triplice hurrà

[25] Ivi, p. 62, come la citazione che segue.
[26] Ivi, p. 76.
[27] Ivi, p. 84.

il profumo del buon baccalà[28].

In realtà, la prigionia era meno pesante per gli ufficiali che per i soldati, grazie a delle regole internazionali che prevedevano, per i primi, minori restrizioni alimentari e l'esenzione dal lavoro coatto. Anche per questi motivi, nei campi per ufficiali la vita in cattività era più sopportabile e accadeva che s'instaurassero forme di reciproco aiuto e mutuo sostegno: ne è un esempio il lager di Celle (Cellelager), campo di prigionia per ufficiali italiani in cui erano concentrati numerosi intellettuali, come risulta anche dalla cronaca di un anno di vita come prigioniero raccontata dal capitano Giovanni Denti, maestro di scuola, musicista e pittore dilettante. Suoi compagni di prigionia, oltre allo stesso Sironi, furono Carlo Emilio Gadda[29], Bonaventura Tecchi[30] e Giuseppe Tedeschi[31].

Infatti, dopo brevi periodi di tempo trascorsi a Russenlager e al campo di Rastatt, nel dicembre del 1917 Sironi giunge alla propria destinazione finale: appunto il campo di concentramento di Celle, nel quale la vita dei detenuti è comunque segnata dalla fame, dal «freddo tagliente»[32], dalla rigida disciplina imposta dai tedeschi; e iniziano quelli che l'autore definisce «*I mesi dell'agonia*»[33], dal dicembre del 1917 al marzo-aprile del 1918. Ne è anticipazione ed emblema lo struggente incontro dei nuovi arrivati al campo con un loro ex compagno di Rastatt, trasferito prima di loro a Celle; un passaggio dal sapore dantesco, in cui il non-detto e la gestualità esprimono più delle parole:

Abbiamo chiesto sommessamente:
«Come si sta qui?»

---

[28] *Ibidem.*
[29] Come raccontato nel suo *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965.
[30] Cfr. B. TECCHI, *Prefazione* a *Cellelager. Disegni di Francesco Nonni 1917-1918,* Viterbo, Tipografia Urcionio, 1920?; e ID., *Baracca 15 C*, Milano, Bompiani, 1961.
[31] Cfr. G. TEDESCHI, *Memorie di un prigioniero di guerra. Diario di un cappellano di fanteria 1917-1919,* Brescia, Ed. La Scuola, 1947.
[32] G. SIRONI, *I vinti di Caporetto*, op. cit., p. 111.
[33] Ivi, p. 125.

L'interpellato ha avuto una smorfia di spasimo; ci ha guardati come chi, caduto nell'abisso, vede calarvi altri destinati a morire in sua compagnia; ha scrollato il capo dolorosamente; e si è allontanato il più rapidamente che le sue gambe infiacchite gli consentissero[34].

Ancora una volta, forse il solo conforto viene ai prigionieri stremati e senza speranza dall'organizzazione di recite teatrali, cicli di conferenze; corsi di lingua inglese, francese, tedesca e spagnola; gare di poesia e performance musicali, letture collettive di opere letterarie e giornali; indicativo il nome di «*farmacia*»[35] attribuito da alcuni ufficiali alla Biblioteca del Blocco B del campo, la cui distribuzione di libri è affidata proprio a Sironi.

Ancora nel Natale del 1918 egli denuncia la mancanza di notizie ufficiali dall'Italia e dell'Italia, con la conseguente bruciante sensazione dei prigionieri di essere stati completamente dimenticati e abbandonati dalla loro patria. Giungono alcune cartoline, a volte censurate con larghe strisce nere; poi, i primi pacchi di viveri spediti dai famigliari, ma l'Italia ufficiale tace.

Sironi denuncia apertamente l'atteggiamento della patria nei riguardi dei soldati catturati:

I prigionieri degli altri Stati erano provveduti in modo almeno che non morissero di fame. Non parliamo poi dei soldati ed Ufficiali inglesi, trattati in nostro confronto principescamente. Il Governo americano, prima ancora che le sue truppe fossero impegnate nella lotta, aveva già disposto, a mezzo della Croce Rossa Danese, un grande, enorme, ricchissimo magazzino centrale, nei pressi di Berlino, per il rifornimento dei futuri prigionieri americani.
Il nostro Governo - almeno a noi prigionieri in Germania - non mandò mai nulla, non si fece mai sentire. Questo spiega - più di ogni altra cosa - la ragione per cui tra gli ex-prigionieri, al loro ritorno in patria, abbia allignato così facilmente il bolscevismo, un bolscevismo nebuloso, fatto di rancore, di amari ricordi e di più amari confronti[36].

---

[34] Ivi, pp. 119-120.

[35] Ivi, p. 200. Sulla funzione consolatoria della scrittura, considerata quale *phàrmacon*, nella sua doppia accezione di 'rimedio' e di 'veleno', si veda il mio *Guarire il disordine del mondo* cit.

[36] G. SIRONI, *I vinti di Caporetto*, op. cit., pp. 228-229.

La stessa chiusa dell'opera, datata 18 gennaio 1922, ha il tono amaro della richiesta non più prorogabile di ascolto da parte di chi porta sulla propria pelle il marchio d'infamia della sconfitta, anche se sente di non averne che in minima parte la responsabilità: «Dopo qualche anno, i vinti di Caporetto domandano, modestamente, la parola e chiedono onestamente un minuto di attenzione ai concittadini dimentichi»[37], conclusione nella quale i due avverbi in rilievo hanno il valore quasi antifrastico della rivendicazione di chi, in apparenza scusandosi, in realtà sta consapevolmente accusando.

Anche alla luce di queste considerazioni, assai significativo appare che, nel citato secondo capitolo, *Intermezzo critico*, a un tratto Sironi affermi fieramente: «Ed ecco il *mio* giudizio complessivo […] La battaglia di Tolmino (così deve essere denominata) fu in principio una rotta strategica, divenne poi una catastrofe morale»[38]. Quel possessivo, «mio», in corsivo, rappresenta, sì, un'assunzione di responsabilità, ma anche - e forse soprattutto - la soddisfazione dell'uomo che, nell'espressione del proprio parere, sente di aver finalmente recuperato la propria dignità, troppo a lungo ferita e calpestata.

Maria Panetta

Parole-chiave: Caporetto, denuncia, prigionia, retorica, Sironi.

[37] Ivi, p. 282.
[38] Ivi, p. 44.

"Comporre" il romanzo
Conversazione con Simona Carretta

Da diversi anni il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento indaga, in seminari e pubblicazioni, la forma del romanzo nei suoi diversi elementi. L'ultimo volume, *Comporre. L'arte del romanzo e la musica* (collana «Labirinti», 156), che raccoglie i contributi del Quinto Seminario Internazionale di Studi organizzato nel 2012-2013, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, si dedica appunto all'analisi dei legami più profondi e meno scontati tra le due arti, guardando in particolare ai diversi modi in cui il romanzo ha preso a modello la musica (dal punto di vista tematico, stilistico e compositivo) e privilegiando il travaso di strutture e di forme da un'arte all'altra.

Il tema è avvincente e vasto, oltre che ancora poco esplorato, e i saggi dei diversi relatori (oltre agli stessi Walter Nardon e Simona Carretta, citiamo Gabriele Frasca, Carlo Cenini, Andrzej Hejmej, Andrea Inglese, Massimo Rizzante, Elisabeth Rallo-Dichte e Marcel Dichte) esprimono una bella varietà di metodo e, per così dire, di timbro nell'affrontarne di volta in volta degli aspetti. Il libro, come riconosce lo stesso Nardon nell'*Introduzione*, non ha e non vuole avere un intento sistematico, non cerca di esaurire il tema o di completare una casistica di autori e opere: offre invece importanti tasselli metodologici attorno ad alcune questioni ineludibili, e lavora in profondità nell'opera di quegli scrittori che in particolare nel Novecento hanno infuso nuova vitalità al romanzo attraverso il ricorso alle peculiarità del linguaggio musicale.

La nostra conversazione con Simona Carretta[1] attorno al romanzo e alla musica parte proprio dalle risposte fornite dal saggio e dalle nuove curiosità sorte nel corso della lettura.

Claudio Morandini: *Molti degli autori che citi hanno compiuto studi musicali, sono stati buoni musicisti dilettanti, almeno appassionati musicofili o assidui frequentatori di ambienti musicali. La loro competenza è insomma attestata, la loro ispirazione non è mai pretestuosa: sanno di cosa parlano quando tirano in ballo variazioni sul tema, fugati o forma sonata. Se poi facciamo una capatina in libreria, scopriamo quanto fascino eserciti il lessico musicale più comune ("sinfonia", "concerto", "allegro"...) nella titolazione di opere e di capitoli, sia pure senza appigli più rigorosi alla forma musicale, anche presso autori non esperti. Alla luce di tutto questo, secondo te, quanto conta una buona conoscenza dell'arte dei suoni in una narrativa che aspiri a dotarsi di un credibile impianto musicale?*

Simona Carretta: Certo, in diversi casi, gli autori da me citati come esempi di romanzieri che hanno affrontato la sfida di trarre dalla musica i modelli di cui servirsi per la composizione delle loro opere possono vantare una conoscenza approfondita dell'arte musicale.

Milan Kundera, ad esempio, inventore del "contrappunto romanzesco", principio che si traduce nell'alternanza, in uno stesso romanzo, non solo di molteplici linee narrative (come già realizzato da Aldous Huxley in *Punto contro punto*), ma anche di registri e generi diversi, deve la scoperta della musica a suo padre Ludvík, direttore dell'Accademia musicale di Brno dal 1948 al 1962, autore di saggi su Beethoven e pianista allievo di Leoš Janáček.

---

[1] Simona Carretta è nata nel 1981 a Bari. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature Comparate in cotutela tra l'Università degli Studi di Trento e l'*Université Sorbonne-Paris IV*, con una tesi intitolata *Il principio compositivo della "Variazione su tema" nel romanzo del Novecento*. Si interessa principalmente alle arti del saggio e del romanzo europeo e ha pubblicato diversi saggi critici su riviste universitarie, italiane e straniere; collabora con la rivista letteraria francese «L'atelier du roman» edita da Flammarion, con la rivista online «Zibaldoni e altre meraviglie» (www.zibaldoni.it) ed è membro del SIR (Seminario Internazionale sul Romanzo) dell'Università di Trento.

Alejo Carpentier, poi, la cui poetica "musicale" è alla base di quel "realismo magico" che caratterizza i suoi romanzi, è anche autore di uno studio del 1946 sulla musica cubana e di un'opera lirica, *Manita en el suelo*. Ve ne sono poi altri, che all'attività di romanzieri hanno abbinato quella di musicologi (come l'austriaco Gert Jonke, purtroppo non ancora tradotto in Italia) e nel cui caso, quindi, l'interesse rivolto ai principi musicali nasce semplicemente dal desiderio di tradurre nel romanzo il loro amore per l'arte musicale. Tuttavia, se esiste un elemento che permette di associare questi romanzieri, direi che esso mi sembra consistere soprattutto nella comune sensibilità che tutti dimostrano verso una certa arte della composizione, intesa come una propensione all'invenzione formale, un gusto per quella "meccanica" che nella musica – arte "formale" per eccellenza – ha offerto i risultati più tangibili. Nei romanzi a cui in *Comporre* ho fatto riferimento (dai *Sonnambuli* di Broch all'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera, dall'*Enciclopedia dei morti* di Kiš a *Concerto barocco* di Carpentier, e altri), quest'attenzione all'aspetto compositivo si traduce nella sostituzione dell'unità tematica alla classica unità d'azione, che viene approfondita attraverso una serie di echi e rimandi, simmetrie e ripetizioni. In linea con alcuni tra gli esiti più specifici del romanzo moderno, in queste opere la forma non è intesa solo come supporto di una trama lineare, ma acquisisce un valore aggiunto ai fini dell'esplorazione del tema.

C. M.: *Il tuo saggio si sofferma sull'importanza fondativa di Hermann Broch.*

S. C.: Non è un caso che sia Kundera che Carpentier siano stati lettori di Hermann Broch, il quale, in *Lo stile dell'età mitica* (saggio del 1947), aveva proclamato la necessità che il romanzo si musicalizzasse. Con questa espressione, Broch non esprimeva una soluzione di ordine semantico: la "musicalizzazione" di cui tratta non è quella della lingua, condotta al fine di sviluppare effetti sonori che risultino affini a quelli di un brano musicale o di un testo poetico. Per Broch, se di poesia si può parlare, a proposito del romanzo, questa risiede nella potenza della sintassi, ossia dell'"architettura": nella capacità del romanzo di sviluppare una sintesi

del mondo dell'esistenza che risulti unitaria e, al tempo stesso, non ne sacrifichi la complessità. In un'epoca che appare sempre più caotica e difficile da ricondurre ad un'unica matrice interpretativa, secondo il romanziere austriaco la sola possibilità che resta al romanzo per conseguire la sua missione specifica è quella di compiere un'operazione di astrazione e concentrazione della materia; in questo senso, si spiega l'invito rivolto al romanzo a trarre spunto dalle forme della musica, che Broch ritiene la più «astratta» tra tutte le arti.

C. M.: *Quasi tutti i saggi si concentrano sul romanzo come genere a sé, territorio privilegiato di incontro tra forma musicale e narrazione. Perché questa predilezione?*

S. C.: Questa attenzione rivolta alla dimensione formale è connessa alla concezione, condivisa dalla maggior parte dei romanzieri di cui parlo, secondo la quale il romanzo non sarebbe un genere letterario tra gli altri, ma un'arte autonoma, quindi contraddistinta da un preciso obiettivo conoscitivo: l'esplorazione degli aspetti dell'esistenza sconosciuti, cioè non ancora sistematizzati dai saperi specialistici e che quindi è possibile cogliere soltanto in maniera ludica e poetica, per mezzo di soluzioni formali che appaiano di volta in volta nuove.

In questo senso, direi che l'interesse che questi romanzieri mostrano verso la musica in realtà è rivolto soprattutto al suo sostrato: principi come il contrappunto, la variazione su tema o la fuga corrispondono a criteri di ordinamento che la musica, nel corso della sua storia secolare, ha sviluppato al massimo grado, ma che, forse, costituiscono la grammatica nascosta di tutte le arti. Del resto, sarebbe impossibile appurare la reale paternità di modelli compositivi come questi; Claude Lévi-Strauss, ad esempio, ne aveva riconosciuto una lontana prefigurazione fin nei miti arcaici.

Dunque, per ritornare alla tua domanda precedente, direi che, sì, una buona conoscenza della musica conta per un romanziere che voglia ricercarvi nuovi stimoli; non è un caso che molti musicisti di formazione, che hanno poi intrapreso l'avventura del romanzo, come Christian Gailly, abbiano avvertito il desiderio di trasporvi alcuni

elementi. Ma, se questa competenza non è sostenuta da una concezione della forma come elemento che deve essere funzionale ad un particolare approfondimento di un tema, il recupero delle strutture musicali si riduce a servire un mero fine sperimentale.

C. M.: *Qual è la forma musicale che, secondo te, ha ispirato i risultati più alti o più sorprendenti nella narrativa? E c'è una forma che sfugge (ancora) a un adattamento e non si lascia accostare se non in modo molto approssimativo dai romanzieri? A me talvolta viene il dubbio che i riferimenti di certi autori alle strutture più rigide e formalizzate (la fuga sopra tutte) siano un tantino forzati…*

S. C.: Il principio del contrappunto, ad esempio, non è mai davvero trasferibile nel romanzo, dal momento che la scrittura letteraria non consente di realizzare quell'effetto di simultaneità che la combinazione delle diverse "voci" consegue nella musica. Per questo, mi sembra giusta la formula escogitata da Kundera, quando parla di contrappunto specificatamente romanzesco: un romanziere è consapevole delle differenze relative agli effetti che un principio compositivo sviluppa, se tradotto da un'altra arte, come la musica, al romanzo; la diversità del "materiale", direbbe Michail Bachtin, di cui un'arte si serve influisce inevitabilmente sulla definizione dei particolari obiettivi estetici e conoscitivi che si propone. In un altro mio lavoro, ho posto una differenza tra il concetto di «adattamento» e quello di «elaborazione» di un modello strutturale in un romanzo. Non si tratta solo di una questione terminologica: attraverso questa distinzione, ho voluto mettere in luce una certa disparità di valore che si può rilevare tra quei romanzi il cui principale scopo sembra corrispondere soprattutto alla sfida di trasferire un modello da un'arte all'altra (in cui riconosco i casi di semplice adattamento) e i casi in cui, invece, il modello compositivo adottato viene elaborato in funzione dell'esplorazione di un tema. Mentre, nel primo caso, il problema di esplorare nuovi temi, corrispondenti ad altrettanti aspetti della realtà e in cui, come si è detto, consiste il compito principale del romanzo, è considerato secondario rispetto all'esigenza di verificare le affinità formali tra le due arti – quindi,

di fatto, la preminenza del tema viene sostituita da quella della *contrainte* di partenza –, solo nei secondi casi il principio compositivo è elaborato come vera forma di romanzo. Nell'arte, se non è pensato in funzione dell'elaborazione di un tema, qualsiasi esperimento formale si rivela una semplice questione tecnica; perde il proprio potere di illuminazione estetica.

Milan Kundera, che per la composizione dei romanzi scritti in francese, dalla *Lentezza* (1995) in poi, ha dichiarato di essersi servito del principio della fuga, ha anche precisato di averlo concepito, alla maniera di Bach e Schönberg, come forma in cui tutto è «creato da un solo nocciolo»; Kundera vi rintraccia così un'occasione di ampliare le possibilità di approfondimento del tema. In un saggio dedicato ai romanzi *La lentezza* e *L'identità* (pubblicato in *Comporre*) e in un altro contributo, incentrato sul romanzo *L'ignoranza* (pubblicato sul numero di «Riga» su Milan Kundera), Massimo Rizzante ha messo in luce la maniera specifica in cui Kundera elabora questo principio.

Nella fuga si può riconoscere poi un esito più sofisticato del principio conosciuto con il nome di "variazioni sul tema", che implica la continua modulazione, ogni volta diversa, di un soggetto di base. Kundera ha dichiarato di aver ispirato molti propri romanzi (in particolare, quelli scritti in ceco) a quella che ha più volte chiamato «strategia beethoveniana delle variazioni».

Il romanzo in cui l'autore ha meglio rivelato le possibilità romanzesche di questo modello formale è *Il libro del riso e dell'oblio* (1978), opera in apparenza disomogenea, perché composta di sette parti, ciascuna delle quali è incentrata su una storia diversa; in realtà, queste sette parti sono collegate tra di loro e costituiscono altrettante modulazioni dei pochi temi alla base del romanzo. Come spiega Kundera nell'*Arte del romanzo* (1986), «Nel *Libro del riso e dell'oblio*, la coerenza dell'insieme è data *unicamente* dall'unità di alcuni temi (e motivi), con le loro variazioni. È un romanzo, questo? Io credo di sì». Forse si può riconoscere proprio nella variazione su tema un modello compositivo romanzesco per eccellenza: se il territorio del romanzo non è quello della verità assoluta ma, al contrario, quello del

dubbio, quale forma può risultargli più congeniale della variazione che, attraverso la continua modulazione di uno stesso tema, mette in risalto il lato relativo di ogni conclusione?

C. M.: *Vi sono romanzi che dichiarano apertamente un'influenza musicale, altri invece che la tengono sottotraccia, in modo che sia percepibile solo agli esegeti e ai lettori più attenti o sensibili. Certi autori tengono per sé quest'influenza, come aiuto nella "composizione" del testo, e sembra che non vogliano che emerga (un po' come le forme chiuse delle opere di Alban Berg, chiare alla lettura della partitura, criptate per molti all'ascolto).*

S. C.: Sì, perché il ricorso a principi formali che risultano affini a quelli musicali (come il contrappunto, la fuga, il canone *etc.*) spesso non nasce solo dalla volontà di esprimere un omaggio diretto all'arte dei suoni: nella sua ricerca di nuove forme tramite cui rinnovare le sue possibilità di presa sulla realtà, il romanziere può imbattersi in modelli già ampiamente valorizzati dalla musica, ma che forse, come si è detto, la stessa musica può aver ricavato da principi preesistenti; la musica può essere, allora, per un romanziere, un tramite nella ricerca di soluzioni compositive. Per il resto, riguardo a quei romanzieri che ospiterebbero, nelle loro opere, dei *clins d'oeil*, riferimenti nascosti e magari rivolti ad una ristretta cerchia di esegeti, penso che un romanzo che sia veramente tale non abbia bisogno di supporti esterni per essere compreso. L'opera d'arte ambisce sempre a svolgere una funzione cosmogonica: tutto è lì. Di conseguenza, qualsiasi riferimento che, in un romanzo, sia stato immesso a beneficio di pochi secondo me è uno sbaglio dal punto di vista estetico.

Diversa è la necessità, che tu ricordi, per un romanziere, di presupporre, da parte di chi legge, un'attenzione verso le simmetrie, le corrispondenze e, in generale, gli elementi del disegno architettonico eventualmente presente. Per citare lo studioso Lakis Proguidis, ogni romanzo necessita non di un lettore qualsiasi, ma di un «lettore di romanzi». Intendo dire che chi è sensibile all'estetica del romanzo è

automaticamente ricettivo nei confronti del complesso di elementi che ne determina la struttura. Questo tipo di lettore sa che la sostanza di un romanzo non risiede in un messaggio eventualmente presente in maniera esplicita all'interno del cosiddetto contenuto, ma che alla sua trasmissione concorre la forma.

C. M.: *A proposito di "composizione" di un romanzo (o di un racconto, non importa), sono affezionato all'idea, letta non so più dove, che la scrittura musicale sia sempre un oscillare tra organizzazione e improvvisazione, che cresca giocando tra caso e controllo, o, all'inverso, tra pensiero e svago, abbandono, racconto. È un'idea condivisa anche dagli scrittori che stai studiando? Oppure in loro noti soprattutto una concentrazione sul controllo, cioè sulla costruzione di una forma solida?*

S. C.: Il filosofo francese Alain (pseudonimo di Émile-Auguste Chartier) riconosceva proprio in questo punto la principale differenza tra l'artigiano e l'artista: mentre l'opera del primo corrisponde completamente, una volta terminata, al progetto iniziale, nel caso dell'opera d'arte l'atto stesso della creazione produce inevitabilmente risultati che sfuggono alla pianificazione pregressa. Questo mi sembra valere anche per quei romanzieri per i quali l'aspetto della composizione è centrale. A proposito del *Libro del riso e dell'oblio*, già citato, Kundera racconta di essersi reso conto solo nella fase della stesura che le parti che stava componendo non erano dei racconti indipendenti, ma presentavano temi e motivi comuni, sufficienti ad imprimere all'opera la coerenza di un romanzo. Come nel caso della musica, anche in quello del romanzo la composizione può rivelarsi allora una questione di "orecchio", ossia stabilirsi *in itinere*. Come il musicista compone al pianoforte, il romanziere compone mentre scrive.

C. M.: *Ma qual è la maniera più efficace per "raccontare" la musica, secondo te? In che modo cioè uno scrittore può più compiutamente evocare a parole – e barando il meno possibile – una composizione? Si fa musicologo, però senza*

esagerare con i tecnicismi? Lavora di metafore e sinestesie? Presenta un brano musicale come un racconto (temi come personaggi, timbri come stati d'animo, che so), approfittando delle antiche affinità tra i due linguaggi? O si concentra sugli effetti che la musica ha su chi la ascolta o la esegue? Oppure si dedica all'atto stesso della composizione, raccontando il compositore all'opera? Quest'ultima soluzione mi affascina, ma probabilmente è la più insidiosa (l'effetto "Amadeus" è ancora un rischio).

S. C.: Tra gli interventi ospitati da *Comporre*, quelli di Andrzej Hejmej e di Elisabeth e Marcel Rallo Ditche, il primo dedicato al romanzo *Il cuore assoluto* (1987) di Philippe Sollers, il secondo a *K622* (1989) di Christian Gailly, si sono concentrati soprattutto sul modo in cui la scrittura romanzesca può eventualmente riuscire a descrivere la musica, mettendone in evidenza le insufficienze. Se, nel *Cuore assoluto*, la difficoltà relativa alla descrizione a parole dell'opera musicale al centro del romanzo (il *Quintetto in la maggiore per clarinetto* di Mozart) è aggirata mediante il ricorso del narratore al linguaggio musicologico, in *K622* il concerto mozartiano per clarinetto è invece descritto attraverso il racconto delle emozioni provate dal protagonista, quindi in un'ottica puramente impressionistica.

A mio avviso, Alejo Carpentier è uno dei pochi che sia riuscito a caricare di una significativa valenza estetica la sfida di "far sentire" la musica in un romanzo. In *Concerto barocco* (1974), che racconta l'incontro immaginario, in una Venezia del Settecento, dei compositori Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti e Georg Friedrich Haendel, l'impressione della musica viene ricreata, oltre che dalla descrizione del «concerto grosso» che i tre personaggi organizzano nel Conservatorio dell'Ospedale della Pietà, da quella fusione di mondi spazio-temporali diversi, che Carpentier realizza allo scopo di conseguire, tramite il romanzo, lo stesso effetto di temporalità *altra* che, in genere, è suscitato dalla musica.

C. M.: *Abbiamo parlato delle influenze musicali nella costruzione di un'opera narrativa. Sarebbe anche interessante indagare quanto le opere narrative o letterarie*

in genere abbiano influito sulle forme musicali (strumentali). Penso al poema sinfonico, o a certo sinfonismo a programma di gusto ottocentesco o novecentesco, a Sibelius, che so, a Šostakovič (la stagione del sinfonismo vincolato ai dettami del realismo socialista andrebbe indagata forse più con gli strumenti della narratologia che con quelli della musicologia). Poi, che so, c'è il Microkosmos *di Bartók. L'ho riascoltato di recente, dal primo brano all'ultimo, dal più semplice al più complesso, e mi è parso uno splendido romanzo di formazione. E c'è quella corrente quasi sotterranea, che ogni tanto emerge in posti inaspettati, della musica-diario, dei fogli d'album che insieme compongono una sorta di frammentata autobiografia confidenziale. Non penso alle raccolte salottiere di certo Ottocento, ma piuttosto alle congerie di brevi e brevissime pagine (occasionali, diaristiche; accenni, frammenti) che sono certi cicli di Kurtág, che suonano davvero come un romanzo epistolare fatto di fogli sparsi, dedicati ad amici, apparentemente slegati, ma uniti (lo si scopre dopo un po') da un intento comune, da comuni affetti (sto pensando a* Játékok, *certo).*

S. C.: È capitato che alcuni compositori, scorgendo in determinati romanzi una matrice musicale, abbiano voluto metterla in risalto. Penso a Jean Barraqué, che ha ispirato la composizione del suo concerto per clarinetto, *Le temps restitué* (1968), al romanzo di Herman Broch *La morte di Virgilio* (1945). Alle volte, poi, può essere un principio compositivo letterario a ispirare la musica; ad esempio, pare che il *Leitmotiv* che deve a Wagner la sua fortuna si sia sviluppato dapprima come procedimento letterario. Tra la musica e la letteratura, insomma, quale delle due ha invitato per prima l'altra al dialogo? Difficile stabilirlo. Ma coltivo la speranza che, finché questo dialogo continuerà, il romanzo sarà ben lontano dal fare la brutta fine, quella della fantomatica «morte del romanzo», a cui certi critici, da un pezzo, lo hanno destinato…

Claudio Morandini

Scrittrici partenopee “postmoderne”

1. Introduzione

Come è noto, parecchie sono le storie della letteratura italiana, realizzate con i più svariati approcci ermeneutici, analitici, critici, aderenti a questa o a quella tendenza (storiografica, estetica, ideologica ecc.).

In tempi recenti si sono fatti numerosi tentativi di trattare la scrittura muliebre [1]. Per un motivo o per l’altro, a mio parere nessun tentativo è riuscito a darci una dettagliata storia della nostra letteratura femminile, dall’origine al postmodernismo.

Dal Trecento al Seicento le donne che si mettono a scrivere sono poche ed appartengono a famiglie, a categorie e a classi sociali privilegiate: per lo più, sono religiose, aristocratiche, cortigiane, figlie di illustri professionisti, medici, professori, avvocati ecc. Nei loro scritti sono già dominanti i motivi della dignità femminile, della sfida all’egemonia maschile; dell’amore (che stilisticamente risente dell’influenza petrarchesca), dell’angoscia della morte, del peso della solitudine: nei loro scritti di generi diversi, dalla poesia al racconto agiografico, alle autobiografie, ai diari, agli epistolari ecc., trattano temi come il matrimonio, la prostituzione, l’ingiustizia.

A cominciare dal Settecento la donna svolge un ruolo rilevante nel mondo culturale, intellettuale, letterario. Grazie all’arma della scrittura, inclusa quella saggistica, fa sentire il suo impegno civile, la sua voce, che reclama i diritti di parità e di uguaglianza, anche sul piano politico; viene ad acquistare una propria autonomia ed identità, anche se in alcuni momenti la sua scrittura imita e rifà quella maschile. La donna si impone anche nel campo giornalistico, scrive cronache estrose e di alto valore

[1] Si vedano per esempio N. DE GIOVANNI, *Carta di donna. Narratrici italiane del ’900*, Torino, SEI, 1996; e M. TRIGILA, *Letteratura al femminile*, Roma-Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2004.

letterario, su un ampio ventaglio di eventi sociali e di fatti economici, diventa direttrice di quotidiani e di periodici. E verso la fine del secolo, grazie al ruolo influente di Mary Wollstonecraft, la scrittura femminile si impone in Francia e nel mondo inglese**,** si arricchisce mettendo a fuoco le proprie tematiche e presentandosi al pubblico, dopo essersi affinata nella dimensione "privata" delle lettere e del diario.

Ma è proprio dalla seconda metà dell'Ottocento che in Italia la donna scrittrice comincia a diventare popolare; sperimenta a tanti livelli, con le forme della scrittura e dei vari generi letterari, dal melodramma all'epigramma, al romanzo epistolare o storico o poliziesco; si ispira alle opere di grandi scrittori del passato e guarda con somma attenzione a noti scrittori suoi contemporanei; opera anche nel campo giornalistico, indagando, rappresentando e valutando la figura del personaggio femminile, gli ambienti e le condizioni della donna nella società.

La capostipite di ciò è la scrittrice-giornalista napoletana Matilde Serao (1856-1927). Nel suoi romanzi (ad es. *Vita e avventure di Riccardo Joanna)* e racconti dai titoli a volte ironici (ad es. *Le virtù delle donne*) ricorrono immagini e motivi di antifemminismo. La Serao ne diventa una voce autorevole. Certi suoi racconti (ad es. *Votazione femminile*, *La politica femminile*, *L'impero della nevrosi*) si scagliano contro l'emancipazione femminile, contro il divorzio, contro la parità dell'istruzione, contro il voto e la partecipazione politica della donna. Secondo la Serao, la donna non è sempre in grado di condurre un'analisi critica e responsabile delle cose; spesso è capace solo di forti sentimenti e di fare la moglie, la madre, la casalinga. Il discorso antifemminista della Serao sembra fortemente influenzato dalle idee antifemministe di Scarfoglio, di d'Annunzio e di altri suoi amici del gruppo romano, ed ella cade in contraddizione, quando si pensa che ha divorziato dal marito Scarfoglio per poi andare a convivere con un altro uomo. Il suo carattere di donna dura, con saldi principi conservatori, la porta a polemizzare e ad attaccare veementemente l'attivismo delle femministe del tempo.

Queste ultime, come quelle delle susseguenti generazioni, sono per lo più scrittrici(-giornaliste) che scrivono sulla condizione, sulla psicologia, sui problemi della donna nella società. Sibilla Aleramo (pseudonimo di Rina Faccio, 1876-1960) è una

delle voci più rappresentative del femminismo italiano di allora, con una cospicua collaborazione a parecchie riviste, periodici, giornali (ad es., «La donna italiana», «Attività muliebre», «L'Italia femminile»). La materia femminista è alla base di gran parte dei suoi articoli e saggi, della sua arte di narratrice e di poetessa.

Infatti, il XX secolo si apre con un romanzo palesemente autobiografico di Sibilla Aleramo, *Una donna*, del 1906. Esso focalizza l'intera esperienza di "una donna", ossia di un'Aleramo narratrice e protagonista, passando dall'infanzia, quando è testimone del matrimonio in crisi dei genitori, all'adolescenza, che le fa scoprire le forze maschili che opprimono e traumatizzano l'essere femminile; alla vita coniugale, che per la giovane sposa diventa subito prigione e martirio, fonte di esasperazione, di insoddisfazione, di tormento; ella trova salvezza nell'amore materno quando arriva un bimbo, la cosa che più ama nella vita ma da cui infine è costretta a fuggire per riscattare la propria dignità e sentirsi viva.

Il discorso femminista di *Una donna* diventa subito "classico", influenzando le creazioni delle scrittrici di future generazioni: vi si ripresenta ed è rinnovato in tanti modi, come ad esempio mostrano i romanzi *Dalla parte di lei* di Alba De Céspedes e *Ritratto in piedi* di Gianna Manzini. E non mancano opere che riprendono tale tematica, concentrandosi sulla cronaca della famiglia, né quelle in cui l'epos familiare si tinge di atmosfere leggendarie e favolose[2], come accade in *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, o in certi romanzi postmoderni quali quelli di Oriana Fallaci, incluso il postumo *Un cappello pieno di ciliege*[3].

Gli echi e le reminiscenze dell'Aleramo si trovano anche nei romanzi di Grazia Deledda. La Deledda e tante altre scrittrici, italiane e straniere, di epoche o di generazioni diverse, si sono servite dello pseudonimo. E lo hanno adottato per diversi motivi: a volte facilita l'entrata nel mondo letterario maschile; a volte nasconde la realtà privata e intima della scrittrice; a volte diventa un travestimento; a volte è una forma

[2] Per ulteriori informazioni su come Matilde Serao si schieri contro le femministe dell'inizio del Novecento come Sibilla Aleramo e influenzi le nostre future generazioni di scrittrici femministe, si veda il mio studio *La favola dei fatti. Il giornalismo nello spazio creativo*, Milano, Edizioni Ares, 2010, pp. 41-104.
[3] Cfr. F. ZANGRILLI, *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*, Pisa, Felice Editore, 2013.

del doppio, non sempre assunta con consapevolezza, ma utilizzata da parecchie scrittrici per trattare i problemi d'identità.

Ma è col Neorealismo che la scrittrice acquista completa autonomia e una propria voce, nonché l'emancipazione nei campi dell'attività politica e sociale. A questa sua conquista, però, la critica, accademica e militante, non reagisce spesso in modo favorevole, ma continua a giudicare l'opera della scrittrice limitata nella forma e nel contenuto, composto per lo più di motivi sentimentali, sessuali e autobiografici.

Già dagli anni Trenta incomincia a fiorire "il romanzo storico al femminile": a cominciare da quello di Anna Banti, ricco di autobiografismo, di storia intesa nell'accezione manzoniana, di rapporti conflittuali tra la donna e la società, onde i personaggi femminili diventano ribelli e non si piegano alle imposizioni sociali. Anche per altri motivi la Banti è considerata la "maestra" di questo genere, al punto da influenzare scrittrici coeve e di diverse generazioni. Tale filone viene arricchito da Maria Bellonci, che considera la storia «tutto un romanzo aperto» e che, nei suoi romanzi, la indaga attraverso un personaggio chiave, pur senza eliminare il risvolto autobiografico.

Tra le scrittrice nostrane si diffonde questo interesse per la storia, dall'antica alla contemporanea; sovente ci si avvale di freschi registri stilistici e nuovi moduli narrativi. A partire da Gina Lagorio, che magari parte da un personaggio, a volte chiaramente autobiografico, per arrivare al quadro storico di un'epoca vicina o lontana; fino ad altre (ad es. Francesca Sanvitale, Francesca Duranti, Dacia Maraini), che presentano ritratti storici ricchi di elementi di cronaca e di quotidianità, in una felice commistione di svariate dimensioni temporali.

Dagli anni Trenta in poi si impone un altro gruppo di scrittrici che si muovono tra "realismo e fantasia", come Paola Masino, la cui opera è ispirata in parte dal realismo magico di Bontempelli e dal pirandellismo allora di moda, Anna Maria Ortese ed Elsa Morante. Le opere più significative di queste scrittrici e di tante altre, che esprimono nuove esperienze narrative (anche quelle che guardano "verso il duemila"), rivelano originalità ora nell'impiego della memoria, che si fa anche indagine

psicologica (ad es. Natalia Ginzburg), ora nell'uso meticoloso del linguaggio (ad es. Lalla Romano), ora nell'utilizzo di epistolari e diari (ad es. Luisa Adorno), ora nello sviluppo del discorso meta-creativo (ad es. Gianna Manzini).

Soprattutto dalla seconda metà del Novecento in Italia s'impone la figura della scrittrice, arrivando a conquistare anche certi livelli di "potere". Moltissime sono le scrittrici contemporanee che coltivano il giardino della scrittura creativa: alla prima generazione di scrittrici appartengono Banti, Bellonci, Cialente, Masino, Morante, Oreste, Romano ecc.; alla seconda Adorno, Alzona, Cerati, Giacobbe, Ginzburg, Lagorio, Milani, Sanvitale, Volpi ecc.; alla terza Bompiani, Duranti, Giacomini, Giuffrè, Loy, Mancinelli, Maraini, Ombres, Ramondino ecc.; alla quarta Balestra, Bosio, Fedrigotti, Cutrufelli, Morazzoni, Pariani, Petri ecc. Per non dire delle generazioni di narratrici degli ultimi decenni, del gran numero delle giovani scrittrici postmoderne in fase di continua crescita, che trattano temi come l'amore, la morte, il dolore, la solitudine, la famiglia, l'incomunicabilità, la crisi, la ribellione, il sentimentalismo, lo psicologismo, la tolleranza, la violenza spirituale e carnale, i conflitti coniugali ed intergenerazionali, la ricerca della madre o della propria identità, la speranza e la delusione, la giovinezza e la vecchiaia ecc.

Negli ultimi tempi la scrittura femminile si sta arricchendo: sperimenta nuovi temi e nuovi linguaggi, nuove forme strutturali, narratologiche, rappresentative, facendo sentire l'influenza anche dei social media. Accoglie nuovi ingredienti senza mai abbandonare quelli inerenti alla condizione della donna nella società, divisa tra la casa e il lavoro, tra passioni e sogni logoranti, alla ricerca della sicurezza in una realtà caotica e in preda a perenne metamorfosi. Si colloca sotto il grande ombrello della poetica postmoderna, composto di generi e di sottogeneri, dal nuovo giornalismo al neocapitalismo, dal neopoliziesco al neofantastico, dalla *pop culture* all'*avant-pop*[4]. Questo grazie anche all'attiva presenza di parecchie scrittrici postmoderne napoletane.

[4] A proposito di un gruppo di queste scrittrici si rimanda al mio *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo nel romanzo postmoderno*, Napoli, Homo Scrivens, 2013, pp. 97-146.

2. Mariarosaria Riccio

Nata a Napoli nel 1941, Riccio pubblica i primi racconti in volumi importanti (ad es. *Faximile. 49 riscritture di opere letterarie*, Genova, Frilli Editori, 2004); essi si muovono sulla linea della poetica postmoderna non solo perché riscrivono vecchie storie in una nuova veste, proprio come se il lettore le leggesse per la prima volta, ma anche perché trattano con fresca sensibilità certi temi femministi. Il romanzo d'esordio della Riccio, *Al di là della barriera*, si cimenta con un'intricata matassa di motivi cronotopici. Oltre al prologo e all'epilogo, è composto di dodici capitoli tutti con un titolo e con un'epigrafe che spesso incapsula significati e significanti temporali. Si svolge in un periodo che va dalla fine della Seconda guerra mondiale all'inizio del Duemila. Benché si ambienti a Napoli, l'azione si sposta in altri luoghi (Roma, Bologna, Venezia, persino la California) che registrano felicemente il flusso inarrestabile del tempo e i mutamenti interiori ed esteriori della vita dei personaggi.

Si tratta di un romanzo costruito sulla materia autobiografica che delicatamente si eleva a piani universali, tutto imperniato sulle esperienze del "mestiere di vivere" e sulla scia della narratologia postmoderna; è capace di accogliere componimenti in versi, moduli intertestuali, approcci autoreferenziali, dichiarazioni di poetica: «per ogni filo una casa, eventi, emozioni, sentimenti, io invento i personaggi e so, chissà perché, che la realtà non è molto differente da quello che immagino, che creo con la mia fantasia»[5]. In prima persona la narratrice-protagonista, che è Mariarosaria Riccio, racconta se stessa, l'universo della propria famiglia e del *milieu* partenopeo, con sapiente uso di spostamenti, di tagli diegetici, soprattutto delle tecniche filmiche che sfruttano anche le nuance del flashback, dei procedimenti ad andirivieni apparentemente frammentari, di un'esposizione che sembra dipanarsi come una catena di montaggi, anche descrittivi, di foto, efficaci a risvegliare ricordi seppelliti dalla coltre del tempo; senza causare stonature, va continuamente avanti e indietro nell'asse cronologico, anche lasciando e riprendendo i personaggi, quasi tutti amici e membri della mitologia familiare (nonni,

[5] M. RICCIO, *Al di là della barriera*, Napoli, Kairós Edizioni, 2007, p. 60.

zii, cugini, sorelle ecc.), messi in risalto anche con riferimenti a immagini della mitologia classica, biblica o buddista.

In essenza, Riccio racconta facendo un viaggio a ritroso, con una memoria variopinta. Una memoria che rimpiange il tempo perduto (persino di un'infanzia infelice), che è esplorazione e ricerca, ferma a scavare nelle cose e a ramificarsi in tante direzioni, a spaziare in un passato reale, trasfigurato, inventato; a ricreare fatti storici (specie quelli che riguardano la miseria e le tragedie della guerra: ad esempio, «i nonni uccisi, sepolti dalle bombe [...] La sveglia è ferma alle 4.23 del mattino, è l'ora dell'Apocalisse»[6]; «le macerie della guerra ancora visibili per le strade»[7]) e situazioni sociali (come quelle della scuola che non funziona, con professori assenti, poco professionali, insensibili, egoisti); a mitizzare i ritmi della vita quotidiana tanto che trapela l'alone della favola. È una memoria molto inquieta, anche nel senso che dispiega un passato che magicamente diventa presente e futuro, efficace nel recuperare e nell'incidere sugli umori, le passioni, gli stati d'animo della protagonista di una vita dolce-amara.

Nell'incipit appare una Mariarosaria anziana che, in una dimensione onirica, rivede, incontra, e dialoga con se stessa bambina («dagli occhi tristi»[8]), un *topos* della letteratura contemporanea, come testimoniano racconti postmoderni di Borges, di Tabucchi, di Pincio. Come in questi autori, anche qui il ricordo del mondo perduto aggrava il peso della solitudine e della sofferenza, e ha la funzione di impostare il motivo dello sdoppiamento/raddoppiamento dell'io, e nel romanzo si ritorna a enfatizzare come i passi della vita scelti o imposti, come le forze del destino pongano l'individuo nell'ambito della crisi (illustrata anche dall'azione rituale di portarsi davanti allo specchio), in situazioni che ne cambiano la personalità, che lo fanno vivere in balia di una perenne metamorfosi, come suggerisce il mitologema dell'acqua che simboleggia lo scorrere inarrestabile delle cose: «vedo la mia immagine riflessa nell'acqua. Mi sorrido. Le immagini sono due poi tre, cinque, tante. Le riconosco, sono

[6] Ivi, p. 17.
[7] Ivi, p. 19.
[8] Ivi, p. 5.

tutte le mie dei tanti momenti della mia vita. Non mi meraviglia vederle»[9], e che diventa una sorta di specchio magico in cui si annullano i segni del tempo. Le metamorfosi spesso sono accompagnate dalla delusione, dalla disperazione, dal dolore. Ma nella chiusura a sorpresa, dove culmina il ricordo nostalgico e malinconico, appare una Mariarosaria che riabbraccia quella se stessa fanciulla che crescendo ha compiuto una serie di azioni-decisioni per ritrovarsi, facendo trasparire un senso di ottimismo, un forte sentimento di pace interiore che si apre alla speranza, all'amore, alla fratellanza, ai valori evangelici: «Credo che possiamo sempre rialzarci, che possiamo sempre abbracciarci e sostenerci»[10].

La scrittura dispiega la forza di un parlare che si traduce in confessione molto sentita, la volontà ferrea della protagonista di stabilire un dialogo schietto e diretto con i suoi cari, amici e parenti, scomparsi o in vita, e nella narrazione questi dialoghi mancati, inseriti tra virgolette, si fanno duttilmente immaginosi, sono animati da toni strazianti e tendono a fugare sentimenti che tormentano, a chiarire incomprensione e fraintendimenti, a comunicare cose che non si sono mai dette, a scavalcare la barriera dell'incomunicabilità. In certe scene si impone il tono drammatico o sentimentale. La pagina a volte si colora di surrealismo, altre volte di onirismo, e persino di un'atmosfera mitico-cosmica:

> tutto è Armonia, io sono Armonia. Ora davanti a me ci sono tutti quelli che ho incontrato, anche se solo una volta nella mia vita. Sembrano schierati come in una parata, come chiamati ad un appuntamento importante. Li guardo, uno per uno, e nei loro occhi ritrovo le emozioni che ognuno di loro mi ha regalato. Sento la loro accoglienza, il loro invito a lasciarmi abbracciare[11].

Il realismo magico si fa sentire quando la scrittrice rivisita con occhi di bambina e di adulta la realtà, scatta una fotografia accattivante della propria esistenza. Fin

[9] Ivi, p. 7.
[10] Ivi, p. 152.
[11] Ivi, p. 17.

dall'infanzia Mariarosaria si rivela una creatura molto inquieta, determinata, orgogliosa, coraggiosa al punto che non teme né di contrastare né di sfidare i suoi capi corrotti, che si ribella alle tradizioni, alle abitudini e ai costumi millenari della cultura partenopea, che sogna cose irraggiungibili ed è sempre alla ricerca di qualcosa, come mostra il suo amore per la lettura di testi letterari, spesso rievocati con cura, o la decisione di iscriversi all'università di Roma che al tempo è frequentata dai figli («Mi sentivo Cristoforo Colombo alla guida delle caravelle, alla ricerca di una terra sconosciuta»[12]); si rivela scissa tra il lavoro casalingo e lo studio universitario, l'uno odiato e l'altro amato; questa decisione di migliorare se stessa aggrava la situazione del suo matrimonio già in crisi. In tutti ricerca il filo della comunicazione, un rapporto idillico-spirituale basato sulla comprensione e sulla simpatia, sulla tenerezza, sul calore, sull'affetto, e specialmente per gli amici e per i membri del clan familiare è pronta a sacrificarsi, ad annullarsi.

Fin dall'infanzia il suo carattere è segnato dall'ambiente domestico disarmonico, problematico, infernale, in cui si vive rinchiusi nel silenzio e nel dolore, per la presenza di un padre-padrone violento, che picchia duramente la moglie e i figli, che terrorizza e impone a tutti anche di indossare la maschera dell'ipocrisia sociale:

> Il primo ricordo che ho di lui è il terrore che mi gelava quando sentivo, la sera, il suo rientro, girare la chiave nella toppa.
> Questione di minuti e ci sarebbero state mazzate selvagge per tutti. Anche per Mamma, dietro cui andavamo in fila a nasconderci. Si faceva il girotondo intorno al tavolo per un po', poi Babbo esasperato lo buttava per aria e allora era sotto a chi tocca […] A casa mia non si parlava, ci si lamentava, si gridava, si piangeva. Con gli estranei però, Mamma e Babbo erano altre persone, allegre, sorridenti, divertenti[13].

Le scene della violenza dentro e fuori le mura domestiche ritornano come in incubo nella memoria della protagonista. Da bambina non accetta l'idea di una società gretta e maschilista che considera la donna un oggetto; sente il vivo bisogno di

[12] Ivi, p. 9.
[13] Ivi, p. 18.

emanciparsi, di sganciarsi e di liberarsi da una realtà molto soffocante, come era capitato alla narratrice-protagonista di *Una donna* di Sibilla Aleramo, e infatti molti sono i punti di contatto di questo romanzo autobiografico con quello della Riccio, punti che descrivono una rottura apparente con la tradizione letteraria, tipica della scrittura postmoderna di autori quali Sciascia, Tabucchi, Pincio.

Dall'azione di sfidare il padre dispotico e di reagire a un marito incurante, assente, opprimente, quasi della stessa pasta del padre, si scatena il discorso femminista, una complicata rappresentazione di rapporti in cui Mariarosaria, da ragazza a donna matura, sogna un principe azzurro con cui condividere la vita. Ma per un motivo o per un altro i suoi sogni si tramutano in profonde delusioni, disperazioni e pene, come accade per le storie d'amore avute con uomini che la tradiscono dagli anni adolescenziali in poi, o per i suoi tentativi di fuga dai labirinti della quotidianità, talvolta enfatizzati con tocchi iperbolici.

Anche nei riguardi del padre nutre un logorante sentimento d'amore-odio, un sentimento che ingloba il complesso edipico. Il suo carattere di donna che non viene meno alle proprie responsabilità si rinforza, però, quando affettuosamente si cura del padre invecchiato. Nella narrazione l'odio paterno, che dà vita anche alla rievocazione del carattere folle e brutale del nonno paterno che riduce la moglie a guadagnarsi «da vivere col mestiere più antico del mondo»[14], contrasta con l'amore per la madre, dipinta come una donna mite, buona, generosa, un simbolo sacro di madre cosmica. L'amore materno diventa un sostegno morale e psicologico per Mariarosaria, la sorregge nelle tempestose bufere della vita; la stessa cosa farà la donna per i propri figli, vivendo in funzione loro, con ogni tipo di sforzo e di sacrificio. La madre qui è simbolo dell'amore elevato e viscerale. Il rapporto tra Mariarosaria e la madre illumina quello altrettanto felice tra Mariarosaria e la figlia Francesca: essi si rispecchiano, si intrecciano e si fondono, sviluppandosi in misura parallela.

Più passa il tempo, più si acuiscono i ripiegamenti della protagonista, e perciò ella viene a sentirsi sempre più in balia del rimorso, del senso di colpa, per aver

---

[14] Ivi, p. 22.

sbagliato tante cose non solo verso i figli, ma anche per essersi comportata molto freddamente verso un padre che, oltre ad aggredirne il fidanzato, la picchia con «furore» e «furia selvaggia» «davanti alla gente», e la chiude in casa come una suora di «clausura»[15].

Il marito che abbandona la casa per costruirsi con l'amante un'altra famiglia, il ritrovarsi tradita anche dagli amici più amati, la morte del padre, della madre e di una sorella sono momenti che fanno scoprire dolori e gioie della vita, la fragilità delle cose, i tanti misteri che compongono la nostra esistenza, a cui si intrecciano quelli di natura metafisica, come il mistero della morte, che dalla metà del romanzo alla fine diventa un'ossessione patologica, un incubo che tortura a vari livelli.

La prosa di questo romanzo si attiene alla poetica postmoderna anche per l'abbondante numero di citazioni di opere di autori antichi e moderni (ad es. Dante, Proust, Montale), per la venatura saggistica di certe pagine che raffigurano le sedute spiritiche in cui si cerca di contattare gli antenati, per l'enfatizzazione di questioni temporali tramite immagini antropomorfiche (come quella del portone-tempo che si svela un sagace testimone ed osservatore delle storie d'amore che vi nascono e muoiono). È in sostanza una prosa essenziale, nitida, chiara, che si snoda su un periodo breve, che si rivela musicale, ritmica, cadenzata, grazie anche all'uso calibrato dell'anafora, dell'allitterazione, dei mezzi dell'iterazione, a volte costellata da espressioni e detti del dialetto napoletano, da pizzichi di ironia, ricca di aforismi e di toni poetici non solo quando focalizza riflessioni di vario tipo ma anche quando descrive in maniera dettagliata gli spazi esterni e quelli interni all'abitazione. *Al di là della barriera* mostra una scrittrice che possiede il talento di raccontare anche le cose per niente semplici. Un talento che traspare dalle opere di altre scrittrici napoletane, inclusa l'Alfano.

[15] Ivi, p. 25.

3. Vincenza Alfano

Nata a Napoli nel 1966, Alfano ha collaborato a diversi volumi antologici con racconti e poesie. Dopo la raccolta di racconti *Il cuore nel cassetto* (Napoli, Graus Editore, 2007), esordisce come romanziera con *Via da lì*.

Il romanzo si colloca nel clima del postmodernismo per il suo trattare una serie di argomenti relativi alla nostra società sempre più smarrita, violenta, decadente; per il suo svilupparsi in uno stile asciutto, chiaro, scorrevole, che fa uso di una sottile ironia che sa farsi tagliente, e che in modo inaspettato a volte si abbandona a mutamenti verbali, specie dal passato al presente; per il suo possedere una struttura che incorpora la conversazione telefonica, la mimesi dei *video games*, missive, ossessivi ritornelli, detti ed espressioni di valenza simbolica che impartiscono alla diegesi il ritmo epico; insomma, accoglie tanti ingredienti della cultura *kitsch* e del movimento *avant-pop*.

Il romanzo è narrato in terza persona, ma qua e là fa sentire la voce morale dell'autrice extradiegetica, soprattutto attraverso le interrogazioni o il discorso indiretto libero. In sostanza si sviluppa in misura lineare, anche se nella narrazione abbondano i flashback (che conducono la protagonista a rievocare i fantasmi del passato, a richiamare oniricamente l'incontro con il marito Lucio e aspetti della sua giovinezza, a ricordare la dolorosa esperienza della perdita della madre, i rapporti d'amicizia ecc.), gli spostamenti, le sospensioni, per non dire delle tecniche che oppongono scene contrastanti, idilliche ed elegiache, o che funzionano da rispecchiamento della vicenda della protagonista (come quelle in cui agisce Eugenia: dapprima in un paesaggio marino edenico fa il bagno con la figlia che sembra una piccola Venere, e poi giunge sulla spiaggia con il figlioletto paralitico, molto malato); che sfruttano il racconto nel racconto (come quando in un intero capitolo si espone il rapporto d'amore tra Maria e Sergio, o in un altro capitolo si rappresenta la fuga di Salvatore e Rosanna dai quartieri spagnoli e il fallimento del loro matrimonio perché Salvatore cade nelle mani della malavita), che talvolta danno l'impressione di creare la digressione, la divagazione, la stonatura. Ma poi ci si accorge che tutto viene cucito armoniosamente dalla penna magica della scrittrice, che conosce molto bene i meccanismi dell'arte del narrare.

Il romanzo è ambientato a Napoli, una città amata ed odiata al tempo stesso da molti scrittori partenopei (ad esempio, Antonio Franchini, Aldo Putignano, Herik Mutarelli). Essa si eleva a simbolo delle grandi metropoli del mondo, tutte più o meno con gli stessi problemi e guai, sprofondate nella fatiscenza e nel degrado, dove regnano la miseria, la violenza, la criminalità organizzata, dove si svolge la commedia tragica della vita. Dall'apertura in *medias res*, se ne fa un ritratto icastico, documentaristico, molto conciso. Spesso ricorre la descrizione della Napoli *inferno*:

> l'illegalità […] diffusa come un cancro […] La paura è padrona assoluta della città. Le strade appaiono uguali dal centro alla periferia. La vita di un uomo non vale nulla, ai bambini si chiede di scendere in guerra contro il mondo che li ha fatti nascere dall'inferno della povertà e dell'ignoranza. I giovani fanno i galoppini e vendono la morte ad altri giovani[16].

Napoli sembra un rinnovato archetipo dell'immagine della doppiezza, con una faccia bella e una brutta. La prosa si colorisce di squarci lirici quando Alfano descrive vari aspetti idillici del suo paesaggio: il clima mite, il mare, il Vesuvio.

La trama sembra attingere alla cronaca che giornalmente domina i telegiornali e le pagine dei quotidiani e dei periodici, in particolare a quella del mondo dell'infanzia che è vittimizzato dagli adulti belluini. Tratta la tragedia di un fanciullo di cinque anni, Mattia, che a un tratto si rinchiude in se stesso, cessando «di parlare, di giocare, di amare»[17]. Una vicenda che, grazie alla tensione connotativa, va oltre i confini del micro-cosmo partenopeo, assumendo rilevanti caratteri d'universalità, e attorno alla quale si innestano spigliatamente una miriade di temi d'attualità e sociali: per esempio, i matrimoni d'affari che nascono «senza amore […], come avviene tra la gente dell'aristocrazia arroccata nei suoi privilegi, che attraverso unioni di casta crede di preservarsi dal contatto con la gente comune»[18]; il marcio del mondo degli uomini di affari, come illustra la figura di un imprenditore onesto trascinato nella disgrazia o di un

---

[16] V. ALFANO, *Via da lì*, Napoli, Boopen LED, 2010, p. 8.
[17] Ivi, p. 9.
[18] Ivi, p. 23.

agente d'arte sfingeo che cerca di truffare un caro amico; i mali che soffocano il vivere cittadino, dal traffico impazzito ai rifiuti, dall'inefficienza dei politici e degli amministratori locali all'inquinamento, di cui si fanno descrizioni venate di ironia: «la primavera inoltrata aveva diffuso i suoi umori per le vie della città soffocata dai gas, l'aria, benché satura di benzine e con livelli d'ozono inconfessabili, poteva sembrare profumata»[19]; la stampa che manipola l'informazione al punto da far circolare notizie inesatte e distorte, da disinformare su tutti i fronti.

I genitori del piccolo, Carmen e Lucio, non accettano l'accaduto, immediatamente si attivano per comprenderne la causa. Ma il romanzo è dominato soprattutto dalla figura della madre, che dà vita a un'azione complessa anche perché l'opera vuol essere un viaggio nel "male oscuro" della società contemporanea. È una ricerca affannosa, dolorosa, inquietante: quella di una madre che, nel momento della crisi, si ritrova sola, logorata dalla pena e dalla rabbia di vedere il figlioletto inabissato nello stato di una malattia che nessuno riesce a comprendere, inclusi gli specialisti: ella vuole conoscere la verità dei fatti. Essendo insegnante, Carmen è anche una madre spirituale che attentamente cura e si occupa dei propri allievi. La sua ricerca la distingue dal carattere del napoletano che abbraccia la propria croce, con rassegnazione e fatalismo. Sembra un nuovo mitologema dell'eroina, inquieta e ostinata, che si propone di sfidare il destino avverso, che vuole comprendere l'incomprensibile, i mostruosi misteri della vita quotidiana. Se Mattia e la sua malattia simboleggiano l'enigma, Carmen è l'eroina che aspira a risolverlo.

Quando porta Mattia a fare una vista medica, concede alla scrittrice la possibilità di ricamare un ritratto negativo del mondo della sanità e dei suoi rappresentanti, a cominciare dal nome saturo di sarcasmo di un rinomato neuropsichiatra, Meneintendi, alla fine ucciso da un padre disperato perché gli aveva assassinato il figlioletto. Un mondo corrotto, falso, ipocrita, attento più alle apparenze che alla sostanza delle cose (e quando Mattia viene portato in un ospedale a Milano, si suggerisce che non c'è una grande differenza tra la sanità del Sud e quella del Nord d'Italia).

[19] Ivi, p. 74.

La stessa cosa traspare dalla rappresentazione di altri organi ed istituti sociali. In queste situazioni il lettore si accorge che la forza interiore di Carmen, che è uno specchio distorto della scrittrice, si indebolisce, si intride dello scoramento e dell'incertezza, e talvolta viene soggiogata da un pessimismo che, mentre le fa perdere la fiducia in tutto e in tutti, la anima nell'andare avanti, nel continuare la sua spasmodica ricerca. Anche quando tocca il fondo e viene a sapere che il marito la tradisce con l'amica del cuore, Carmen raccoglie le energie e si mostra determinata nell'obiettivo di riavere il figlio sano. Onde la sua indagine sembra rasentare l'azione poliziesca e sorretta dalla "speranza", parola chiave di parecchie scene, che si traduce in forza spirituale, in viscerale volontà di cogliere il male di Mattia:

spiava ogni suo gesto, ascoltava ogni suo respiro, aspettava di sentire le sue scarse parole, quasi biascicate, spesso senza senso, ma, qualche volta, inaspettatamente, puntuali e pertinenti. Scavava nei suoi occhi diventati indecifrabili, nell'espressione del suo volto, nelle incomprensibili dinamiche dei suoi giochi. Aspettava che affiorasse di lì l'indicibile segreto, che lo teneva segregato dalla vita[20].

Più la ricerca va avanti più si complica, anche perché Carmen riceve lettere anonime che in modo sibillino si riferiscono alla vicenda di Mattia, e vede il figlio nel *milieu* scolastico umiliato, emarginato, vittimizzato dalla crudeltà di altri bimbi, onde la scrittrice con stile ora allusivo ora realistico viene ad enfatizzare gravi problemi della nostra scuola, dal bullismo all'incompetenza di certi insegnanti che non si curano affatto dei loro allievi, del loro lavoro: Carmen «capiva bene che le maestre svogliate, stanche, in fondo mal pagate, non avrebbero investito energie in una causa che si considerava perduta già in partenza […] Lo avrebbero abbandonato a se stesso e lui si sarebbe dovuto arrangiare a fronteggiare da solo le sue difficoltà»[21].

La sua disperazione si acuisce al punto che riflette su tante cose, fantastica stranezze e contempla persino l'idea di suicidarsi con Mattia, un'azione liberatoria che

[20] Ivi, p. 25.
[21] Ivi, p. 52.

richiama le continue vicende di cronaca dei genitori che, soffocati dai problemi economici, sociali, esistenziali, psicologici ecc., si tolgono la vita assieme ai figli.

In varie circostanze Carmen è sostenuta sia dalla terapia dello scrivere un diario sia dall'arma della preghiera: la fede alleggerisce la sofferenza mentre alimenta l'illusione del miracolo. In questa madre l'illusione di riavere il figlio come era una volta diviene un'ossessione patologica, non diversa da quella di chi lo ha lontano in guerra o si rifiuta di accettare la sua morte, come mostrano certi racconti di Pirandello e di Buzzati. La sua illusione la spinge anche a trovare la certezza nell'incertezza.

Nello scioglimento Carmen e il lettore apprendono che la tragedia di Mattia avviene un giorno quando, trovandosi a scuola, con i compagni è portato dall'insegnante a fare la ricreazione in un «bosco», che nelle fiabe di ogni tempo è sempre simbolo del mistero e dell'orrore, e «lì», in una parte isolata, viene violentato da un «mostro», un «maniaco perverso»[22].

La chiusura assume i contorni della favola, in cui si presenta il personaggio aiutante o, se si vuole, l'angelo che viene a salvare, come evidenzia l'operare perspicace di Marco, un amichetto di Matteo, che porta all'arresto del «mostro». Una favola che enfatizza la guarigione di Mattia: «stava meglio, sempre meglio […] In qualche modo ce l'aveva fatta […] Restava ancora una cicatrice invisibile, una traccia indecisa, insondabile. Ma se ne sarebbe andata via anch'essa prima o poi, lentamente»[23]; e quindi una *weltanschauung* ottimistica dell'autrice, non sempre presente nei racconti delle scrittrici napoletane, come evidenzia anche l'opera della Venditto.

4. Serena Venditto

Nata a Napoli nel 1980, è autrice di racconti e commedie, e del romanzo *Aria di neve*. Ambientato in una calda estate di Napoli simbolo del mondo cittadino ir-reale, caotico, e inquinato a vari livelli, il suo primo romanzo consta di quindici capitoli

[22] Ivi, pp. 161-162.
[23] Ivi, pp. 164-165.

numerati e titolati. Si sviluppa linearmente, anche se qua e là affiorano ricordi, tempi perduti, momenti retrospettivi. Ha una struttura narrativa imperniata sul dialogo, sui mezzi teatrali che rafforzano la *suspense* e la drammaticità. Sfrutta le tecniche dello stile indiretto libero, del soliloquio, dell'interrogazione, del racconto nel racconto; a volte quelle di rappresentare sulla falsariga del frammento, del lasciare e riprendere immagini. Possiede una trama poliziesca che si tinge dell'impronta autobiografica, gotica, fantastica, e si avvale della presenza di avvenimenti onirici pregni di realtà più vere, di pene e di incubi. Potrebbe considerarsi un giallo postmoderno: ha una prosa scorrevole, chiara, allusiva, incline a farsi riflessiva e discorsiva, e in certe pagine fa sentire sfumature, toni, e modi di dire del dialetto partenopeo; è narrato in prima persona dalla giovane italo-americana Ariel Hamilton, uno spirito libero che preferisce risiedere a Napoli (luogo natio della madre) e non con i suoi in America, e che si guadagna da vivere traducendo romanzi rosa dall'inglese in italiano.

Benché Ariel sia onnipresente nell'azione, in certi episodi il suo ruolo di protagonista pare assunto da qualche deuteragonista o da qualche personaggio minore che si impone pirandellianamente, con vitalismo e caparbietà, e fa valere i propri punti di vista. Attorno ad Ariel si muove sia una folla di coetanei sia una folla di personaggi di età e di ceti diversi, che illustrano efficacemente significativi risvolti sociali, culturali, antropologici, psicologici, spesso raffigurati con stile ritrattistico e macchiettistico, con pennellate che ne rilevano aspetti e caratteri ora grotteschi ora eccentrici ora misteriosi.

Il romanzo si apre con Ariel e Andrea, un giovane poliziotto con cui convive da tempo, che sono al cinema. Dato che il film con Brad Pitt non piace ad Ariel, ella si distrae fantasticando su casi del destino imprevedibile e capriccioso, come quello di una ballerina che fa l'ultimo ballo e non ne ha consapevolezza. Una sorta di prolessi che annuncia come la mattina, dopo un sogno orrifico, si svegli scoprendo che il compagno non è al suo fianco e che la ha abbandonata. Un biglietto in cui Andrea spiega di aver bisogno di star solo fa scatenare la disperazione e il dolore di Ariel. Tutto le sembra incredibile, surreale. Si mette a rivangare il loro rapporto d'amore, a cercare Andrea

vanamente, poi a telefonare sfogandosi con la madre e gli amici. Si apre e si confessa maggiormente con l'amica Laura, che in passato ha avuto una simile esperienza e che l'autrice utilizza per riscrivere il canone dell'io doppio e dimezzato, di due donne facce della stessa medaglia, al contempo uguali e diverse: l'una esperta e l'altra inesperta, l'una serena e l'altra agitata, l'una razionale e l'altra irrazionale. Laura è la voce della saggezza che guida, consiglia, ammonisce, che offre coraggio, speranza, elevazione, una sorta di sensitiva che nella sfortuna vede la fortuna («sei stata fortunata»[24]).

Più l'azione va avanti, più si accende l'attività interiore di Ariel: inquietamente la porta a vivisezionare gli eventi, a confonderli, a collegarli sul filo dell'astrazione, a mescolare la realtà e la fantasia, ad essere in balia di allucinazioni e di fantasmi. Non solo si sente perseguitata ed assillata dallo spettro di Andrea, ma lo vede ovunque, persino incarnato negli oggetti dell'abitazione, spesso descritti con marcata personificazione: «l'armadio vuoto dall'altra stanza mi guardò, ed ebbi la sensazione che stesse ridendo di me»[25]. Un'abitazione modellata sul *topos* della *ghost house*, della casa dell'orrore alla Poe piena di penombre e di oscurità, che incute profondo spavento ed angoscia:

> quella casa era diventata troppo grande per me, troppo bianca, tutto insieme. Andrea era dappertutto, nei mobili, nei tappeti, nelle tende scelte insieme, in quel bianco accecante dei vuoti […] Era nella foto sulla spiaggia di Ventotene, coi capelli ancora bagnati, il sorriso furbetto[26].

Diventando, questa sua casa, il *milieu* del perturbante, Ariel prende la decisione di andare a vivere altrove. Viene accolta in un appartamento condiviso da tre giovani: l'antropologa molisana Malù, il nipponico Kobe venuto in Italia a studiare il piano, e il commesso Samuel nato a Cagliari da una donna nigeriana. Un appartamento in cui galleggia un ordine nel disordine, un ordine «immaginifico» e un disordine «un po'

[24] S. VENDITTO, *Aria di neve*, Napoli, Homo Scrivens, 2014, p. 14.
[25] Ivi, p. 15.
[26] Ivi, p. 20.

cubista». In questo spazio con un eccentrico triangolo di coinquilini Ariel vive comodamente, a proprio agio.

Così, si forma un nucleo simbolico del *melting pot* che registra problematiche di adattamento, di appartenenza, d'identità, di cui sono esempi Samuel, che non si identifica con la terra della madre, e Ariel che invece vi si identifica; che iscrive una realtà non paradisiaca, dato che l'individuo, pur inconsciamente, resta radicato alle proprie origini, ai propri miti, abitudini, tradizioni, e vive spesso da spaesato quando si trova in luoghi con civiltà miste, tanto che non riesce neanche ad assimilare la cultura del nuovo paese: come evidenzia la Venditto, articolando la mimesi sia della parlata di Kobe, composta di un italiano scorretto e barbaro, tipico dello straniero che non riesce ad apprendere la nuova lingua, sia della parlata di Teresa, portata a mescolare espressioni, locuzioni e vocaboli dello spagnolo con l'italiano.

I quattro coinquilini da una parte svelano l'idillio, come quando armoniosamente cucinano e si mettono a tavola insieme anche agli amici, e dall'altra parte manifestano tensioni, incomprensioni, conflitti, come quando non si concretizza la relazione tra Samuel e Ariel, carica di sensualità e di erotismo. Ariel lo sogna la notte e il giorno, lo desidera e non gli si concede forse perché è bloccata dal desiderio inconscio di rimettersi con Andrea; forse perché si sente ostacolata dal comportamento del Samuel vampiresco, del Samuel che mette in pratica le arti sfingee e melliflue della seduzione per averla subito; forse perché relaziona un po' troppo gli avvenimenti della vita quotidiana alle vicende delle opere rosa da lei tradotte, un altro esempio di come nella diegesi la dimensione intertestuale si dirami e assuma un proprio crescendo:

Mi sentii una delle protagoniste delle assurde commedie rosa che traducevo, quelle che incontrano l'uomo perfetto a pagina tre e ne impiegano altre trecentocinquanta per capire che non è gay, non è sposato […] Lui mi passò un braccio intorno alle spalle […] e mi disse: "Ascolta, io e te non siamo un romanzo che devi consegnare entro il dieci luglio, non abbiamo nessuna scadenza"[27].

[27] Ivi, p. 88.

Più la *fabula* si evolve, più *Aria di neve* appare un metagiallo postmoderno che si affida ad andamenti intermittenti, spezzettati, ambigui; che incastra miti disparati, da quelli classici (Apollo, Orfeo, la Gorgone ecc.) a quelli dell'orrore («mi rispose lui con un tono da Gestapo»[28]), a quelli personali dell'autrice; che riscrive archetipi efficaci per arricchirne la portata fantastica e poliziesca; che presenta un discorso metaletterario variopinto, anche con l'articolazione di comparazioni e rievocazioni («Mariella, vestita con un abito a fiori di cotone […] che sembrava uscito da un romanzo di Jane Austen»[29]), di motivi metapoetici, referenziali, citazionistici, di riferimenti diretti e indiretti a testi di scrittori con temperamenti differenti (Dickinson, Hemingway, Neruda ecc.) e della sfera favolosa: «continuando a guardarmi intorno come Alice alla tavola del Cappellaio»[30].

Venditto ci tiene a precisare i propri gusti letterari, pur descrivendo la biblioteca dei suoi personaggi lettori: «i suoi romanzi ordinati per autore. Marukami, Márquez, Calvino, Benni, Saramago, Kafka»[31]. E spesso conduce la protagonista a disquisire dell'arte della traduzione, cioè di ri-scrivere un testo in un'altra lingua, a farsi critica attenta di romanzi di generi diversi: ne riassume persino le vicende, alcune delle quali sono specchi della sua condizione di donna abbandonata e la aiutano a ritrovare il senso della vita «e forse l'amore». Ariel svela contraddizioni e paradossi dell'autrice anche nel senso che da una parte si occupa della letteratura rosa, bassa e di massa, dall'altra parte detesta la cultura *trash*, inclusa quella che è trasmessa dal piccolo schermo, la (neo-)televisione postmoderna. Sul personaggio di Ariel incide il grande interesse dell'autrice per la letteratura poliziesca, che quasi sempre si colloca nel filone del neofantastico. Essendo Ariel un personaggio non diurno ma notturno, che ha i suoi orari e ritmi "da vampiro" (come era accaduto al Marcello protagonista di *Cinacittà*, del 2006, di Tommaso Pincio), la notte si diverte a guardare documentari e programmi seriali offerti dalla neotelevisione; legge non solo i gialli di Camilleri («Cenai e mi misi

[28] Ivi, p. 127.
[29] Ivi, p. 80.
[30] Ivi, p. 37.
[31] Ivi, p. 128.

a leggere l'ultimo Montalbano. Lo divorai in tre ore. A mezzanotte mi infilai sotto le lenzuola, ma all'una mi arresi e mi trasferii davanti alla tivù»[32]); rimugina i romanzi già letti di Agatha Christie, anche mentre riflette sulla sua strana avventura di donna abbandonata.

Ariel è stimolata dal rapporto amichevole ed aperto che subito stabilisce con Malù, giovane sagace e volpina, spigliata nell'elargire suggerimenti, incoraggiamenti, aiuti. E all'occhio del lettore ella appare un'archeologa del pensiero e dell'immaginazione, una psicologa che sa inquisire sull'essenza delle cose, e trova la sua identità più vera in quella del classico detective, anche nel modo di agire e di ragionare come Sherlok Holmes: «avete presente quando Watson incontra per la prima volta Sherlock Holmes e dai segni della sua abbronzatura lui gli rivela tutta la sua vita? Beh, io mi sentivo più o meno così. Ero rapita dal modo in cui ragionava quella ragazza, un vero chirurgo dei dettagli»[33]. La stessa Malù non fa nessuna distinzione tra la sua professione di archeologa e quella del detective:

> Io sono un'archeologa, il mio lavoro consiste nel vedere gli oggetti e capire cosa hanno da dire: ogni azione umana, per futile che sia, lascia una traccia materiale, un segno, e quel segno racconta una storia. Stai in silenzio a farli parlare, fa' loro le domande giuste, e loro te la racconteranno. Il fatto che non parlino con la voce, come vedi, è un problema sormontabile […] A pensarci bene non è un lavoro molto diverso da quello di un poliziotto, no? […] Scopri gli indizi, valuti la scena del crimine, stai attento a che nessuno alteri le prove… ti stupiresti a vedere quanto c'è in comune tra il mio lavoro e quello dell'ispettore![34].

Ariel rimane meravigliata appena entra in camera di Malù e scopre che si è acculturata leggendo non solo "le favole" ma anche i classici del giallo: le pareti formano un'assortita libreria «di gialli di ogni tipo e spazio: da Canon Doyle a Camilleri, da Wallace a Vargas, da Agatha Christie a de Giovanni, da Berkeley a Malvali, da Asimov a Carofiglio»[35]. In certi momenti delicati Ariel ha la sensazione di

---

[32] Ivi, p. 30.
[33] Ivi, p. 39.
[34] Ivi, pp. 42-43.
[35] Ivi, p. 44.

essere una complice della Malù sherlockiana, della macchinazione dei suoi pensieri investigativi, raziocinanti e fantastici: «chissà quale […] stava escogitando la giovane Sherlock»[36]. E in altri momenti scorge una Malù che ha qualità fuori dell'ordinario, che si maschera in questa e in quella personalità di investigatrice, che opera con l'identica condotta dei suoi prediletti detective; si modella finanche un'«emulatrice» del Poirot indovino, capace di vedere nei «misteriosi atti umani» e nell'oscurità del futuro.

Il palazzo in cui Kobe e Samuel vivono simboleggia una fetta della vita cittadina, con piccoli borghesi riservati ed educati, con popolani rumorosi e indiscreti, con individui incivili, sporchi, delinquenti, con inquilini che non vanno d'accordo e si odiano, e con personaggi strampalati. Ariel e i suoi coinquilini fanno amicizia con un'avvenente e sensuale messicana, Teresa, molto corteggiata dai giovani, spiata e pedinata da ammiratori ossessionati, e vittima dello *stalking* del violinista Federico Salemi, che le invia poesie d'amore scritte con il sangue. E tradisce il marito, Alberto Guarini, passando da un amante "misterioso" all'altro. Ma il suo dramma eblematizza quello tragico della donna sposata a un uomo malato di gelosia, a un uomo che la tiene chiusa e imprigionata, che non la lascia libera di svolgere la propria vita, che soffoca i suoi sogni di realizzarsi in una professione; a Teresa è vietato coltivare la sua passione, diventare una rinomata musicista, pianista e compositrice.

Mentre l'amicizia di Ariel con Teresa e con altre persone si evolve, si nota che la ferita inflittale da Andrea non si è ricucita, e sanguina quando un amico la informa che Andrea si è messo insieme a un'avvenente donna straniera. Teresa viene ritrovata impiccata nel proprio appartamento, e nell'atmosfera di questa scena dell'orrore Ariel e Andrea, ormai ispettore di crimini efferati, si rivedono. Nonostante tra loro non sia assente una certa freddezza e distanza, riescono a dialogare della loro storia d'amore al punto che Andrea, pervaso dal senso di colpa, la prega di iniziare da capo, di ricreare la «magia» che c'era tra loro. Essi riescono a dialogare specialmente di ciò che concerne il delitto: informazioni, moventi, indizi, sospetti, indagini in corso. Per lo più ciò avviene alla presenza di Malù, la quale assume il ruolo ora del personaggio spettatore ora del

[36] Ivi, p. 74.

personaggio attore: pure mentre ascolta le testimonianze degli inquilini del palazzo, le deposizioni degli amici e dei conoscenti di Teresa, e l'interrogatorio ad Alberto, che confessa di aver appreso, in una mattina, dalla consorte che era incinta di un amante, di aver litigato con lei perché egli non voleva il figlio di un altro, di essere poi andato al lavoro e, rientrato la sera, di averla trovata morta.

Gradatamente Malù diventa la portavoce della Venditto, convinta che la verità(-realtà) non è una sola, ma ha una sua pluralità, e che, se si vuole tentare di coglierla, si deve inquadrarla dai lati opposti, con angolature e prospettive che vanno oltre la superficie, la maschera dell'ipocrisia e dell'apparenza: «la gente è molto diversa da quello che sembra»[37]. Malù induce Andrea a perfezionare il suo mestiere di ispettore di crimini efferati e nell'azione, prendendo il sopravvento, lo annulla. Soprattutto con la sua straordinaria abilità di indagatrice, nell'accumulare indizi, fatti, nell'articolare induzioni e deduzioni, nello scandagliare i dettagli e finanche le possibili ipotesi, nello scartare persone implicate o sospettate dell'omicidio (ad esempio, l'ex-amante Kobe) o presumibili assassini, come incredibili assurdità. E questo avviene mentre l'autrice, giocando felicemente le carte del giallo, continua a spiazzare il lettore, rendendo la vicenda di Teresa sempre più ingarbugliata, un mistero: suicidio o omicidio?

Per arrivare a scoprire l'autore del delitto, Malù tiene sempre presente i suoi maestri-personaggi della letteratura poliziesca, al punto che ne rivive stili investigativi e filosofie: «mi sono rifatta alla celebre frase di Poirot: "Una donna non deve avere segreti solo per il confessore"»[38]. E tiene sempre aperto il dialogo con l'amica Ariel, animata dal desiderio di capire la realtà della fine misteriosa di Teresa. Trasformandosi quasi nell'immagine del poliziotto che le fa da spalla, Ariel si mostra confusa su certi elementi del misfatto, e non riesce a comprendere come l'indagine possa concentrarsi su dati sospetti o su qualcosa che avrebbe potuto spingere Samuel a uccidere la sua ex-amante Teresa. Quando a questa viene fatta l'autopsia, si scopre che non è incinta: forse, si tratta, dunque, di una fandonia che ella ha costruito perché le avrebbe dato

[37] Ivi, p. 99.
[38] Ivi, p. 115.

l’opportunità di separarsi più rapidamente dal marito e di rimettersi a perseguire il proprio sogno artistico.

L’enigma del crimine non è dipanato dal detective di professione, ma risolto da una controfigura, un facsimile, un simulacro, cioè da una persona che sa entrare e uscire dalla personalità dell’esperto commissario, che sa magicamente mettersi e togliersi la maschera di Shrelock Holmes e di altri grandi detective della tradizione poliziesca: Malù. La donna si confronta con forza risoluta con Alberto, artefice del misfatto, quell’Alberto metamorfizzato in fantasma, astuto nell’orchestrare la ragnatela delle insidie, nel combinare le strategie orientate a occultare e a sviare le piste, nel recitare una serie di parti, dell’innocente, del difensore, dell’accusatore: «“L’hai uccisa tu, Teresa, vero?” […] “Ma cosa diavolo dici? Sei pazza? Come puoi pensare che avrei fatto una cosa del genere?” […] “Cosa dico? […] Una mia amica diceva che quando si è fuori di sé si dà il meglio di sé. Nel tuo caso, il peggio. E l’hai ammazzata”»[39]. Con acume di archeologa-detective che penetra nell’essenza delle cose, Malù smantella l’ostinata resistenza e negazione dei fatti da parte di Alberto, raccontando nei minimi particolari come ha pianificato ed ha eseguito il delitto. Appena scoppia il pianto della confessione di Alberto, «la lucida freddezza sul viso di Malù si sciolse, lasciando il posto a un volto stravolto dall’orrore. Non era più una detective da romanzo astuta e raffinata, che mette insieme i dettagli di un delitto con glaciale razionalità, ma una ragazza normale, normalissima, che scopre che un[40] uomo ha ucciso una donna sua amica nel più atroce dei modi»[41].

Nello spazio di questo metagiallo postmoderno è quasi onnipresente la figura di un gatto nero, Mycroft. Anch’esso è in linea con la tradizione fantastico-poliziesca in cui il gatto ha sempre espresso significati negativi, tanto che diventa il messaggero del regno occulto, diabolico, della morte: basterebbe pensare ai racconti di tanti scrittori

[39] Ivi, p. 156.
[40] A proposito di questi tre scrittori italiani, si vedano i miei studi, *Il bestiario di Pirandello*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2001; *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014; *La penna diabolica. Buzzati scrittore-giornalista*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2004; *Le Muse di Buzzati. Realtà e Mistero*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2012; *L’oscura foresta. Simboli del fantastico in Landolfi*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2013.
[41] Cfr. il romanzo citato alle pp. 159-160.

otto-novecenteschi (ad es. Poe, Gautier, Maupassant, Pirandello, Buzzati, Landolfi). Anch’esso si rivela un’immagine ermetica, composita, complicata. Anch’esso si fa referente della natura superstiziosa o astuta o sinistra delle persone che lo circondano e vi vengono a contatto. Ne può diventare, oltre che un feroce nemico, un fido compagno, un amico.

Infatti il micio ama stare in mezzo agli uomini. E non è timoroso «nell’intromettersi costantemente» nei loro “discorsi”. Esperisce una paura angosciosa quando rimane solo in casa («io e Malù andammo a fare la spesa […] e Mycroft non la prese bene, miagolando con vigore il suo disappunto»[42]). Si sente orgoglioso nella sua postura imperturbabile e sorniona, persino quando intrattiene gli altri e allevia il fardello della loro solitudine: «con un gatto in casa non si è mai veramente soli»[43]. Ha poteri soprannaturali e portentosi: incarna anche la fisionomia del mago-veggente capace di leggere l’ignoto, di enunciare qualcosa che accadrà, il destino lugubre di qualcuno. E completa la sua icona enigmatica quando comunica con il linguaggio del silenzio o dello sguardo o del gesto. Figura così anche nell’ambito di scene-madri.

In una di queste scene Ariel, poco dopo l’assassinio di Teresa, appare precipitata in una crisi, cristallizzata in una «situazione assurda»: tutto le appare oscuro, anormale e misterioso. E nel frattempo l’autrice presenta con maestria il dialogo tra Mycroft e la traduttrice che sembra sollevarla, ma che di fatto, muovendosi sulla linea dell’ambiguità fantastica, si rivela il dialogo monologico dell’io(-coscienza) diviso di Ariel.

Simbolicamente Mycroft rappresenta la fusione dell’umano e dell’inumano, del reale e dell’irreale, del conoscibile e dell’inconoscibile. Al contempo rappresenta il mistero come “zona” chiusa, inaccessibile ed impenetrabile.

Per lo più Mycroft è descritto con stile pittorico, impressionistico, antropomorfico; che di volta in volta suscita la sensazione che dietro la maschera del gatto nero ci sia una serie di volti umani, da quelli più falsi e feroci a quelli più sinceri e

---

[42] Ivi, p. 62.
[43] Ivi, p. 52.

docili; con uno stile che precisa aspetti caratteriali del felino sfruttando al massimo i mezzi dell'analogia e della similitudine con altri animali, che formano un selezionato bestiario fantastico: «aveva un profilo tenero e fiero allo stesso tempo, delicato, come quello di una bambina, ma imponente come un leone […] "pensa che quando l'ho trovato assomigliava più a un topo che a un gatto. Era brutto, sporco magro da far pietà, pieno di morsi"»[44]; «lui suonava e Mycroft stava seduto come una piccola sfinge a guardare malinconicamente fuori dalla finestra»[45]. Nel tessuto narrativo Mycroft ritorna a metaforizzare i disordini, le bizzarrie, e le irrazionalità che scaturiscono dalle nostre azioni. Infatti il gioco di specchi dell'autrice si sbizzarrisce a rendere il felino l'uomo che non è se stesso, che è mascherato da fantasma, che è l'angelo e il mostro. E la Venditto spinge questo suo gioco a tracciare un rapporto erotico, simbiotico, e meraviglioso tra Malù e il micio, forse modellato sulle *Tre zittelle* di Landolfi, che in uno scimmione cercano l'uomo che non hanno e vi scorgono il principe dei loro sogni, in un serrato andamento dei rovesciamenti di ruolo, specie con l'animalizzazione dell'uomo e con l'umanizzazione dell'animale:

> Lo prendeva in braccio […] Il rapporto tra loro due aveva qualcosa di magnetico, di magico. Non saprei dire se fosse lei ad assomigliare a un gatto, o lui a essere quasi umano. Ma erano una cosa sola, due corpi e un'anima. E una coda, naturalmente.
> «Guarda com'è contento quando gli accarezzo la pancia».
> «Perdonami, Malù, ma da cosa lo capisci? È immobile!»
> «Agita l'ultimo pezzetto di coda, per i gatti è il massimo della soddisfazione. Vorrei avere la coda anch'io: non c'è nulla che possa esprimere meglio i sentimenti come una bella cosa folta che puoi agitare a tuo piacimento»[46].

Il gioco fantastico dei rovesciamenti e degli avvicinamenti vuole essere un'altra componente con cui la scrittura della Venditto focalizza il rapporto uomo-bestia, cioè paragona drammaticamente l'individuo al regno animale, specie per additarne i vizi, le anomalie, i modi in cui perde la ragione: per esempio, Teresa pratica l'arte della seduzione con «il suo look da pantera»[47]; Federico Salemi ha un carattere «rapace» da

[44] Ivi, p. 45.
[45] Ivi, p. 60.
[46] Ivi, p. 61.
[47] Ivi, p. 79.

«avvoltoi»[48], e ha occhi «da serpente»[49]. Una scrittura che fa di *Aria di neve* un'opera affascinante.

5. Conclusione

Nella Napoli dei nostri tempi molte sono le donne che scrivono occupandosi di un'intricata matassa di argomenti: del neofemminismo, della storia passata e recente, dei media, in particolare il giornalismo e la televisione; di questioni antropologiche, religiose, politiche; di ambiente, corruzione, violenza, del malfunzionamento a tutti i livelli degli organi e degli istituti di una società in sfacelo; di temi che concernono la difficoltà dei rapporti umani e dell'impossibilità di comunicare in una società che si muove con ritmi sempre più vertiginosi, tanto che l'individuo fa fatica a trovare il tempo di raccogliersi e di consumare i pasti con i propri cari; di sentimenti tra cui spicca l'amore, raramente idillico e platonico, ma spesso passione che logora, tormenta, e distrugge; dell'individuo di oggi con la sua complessa psicologia, segnata da tante malattie, gelosie, nevrosi, schizofrenie, per non dire dei suoi egoismi e narcisismi. Nei racconti di queste scrittrici non manca la rappresentazione ispirata agli ingredienti neo-giallistici e neo-fantastici, non manca la metaletterarietà, tanto che tali autrici fanno letteratura della letteratura, quasi alla Borges.

Questi e altri motivi si possono cogliere nei racconti di giovani scrittrici napoletane che figurano in una serie di antologie quali, per fare qualche esempio, *Vedi Napoli e poi scrivi* (a cura di A. Putignano, Napoli, Edizioni Kaírós, 2006), *Napoli, citta d'autore* (a cura di S. Della Badia, A. Putignano, P. Villani, Napoli, Edizioni Cento Autori, 2008), *Serial novel* (a cura di L. Langella e F. Localzo, Napoli, Homo Scrivens, 2014), *Di trenta e più modi di perdere l'ombrello* (Napoli, Homo Scrivens, 2014).

Tanti validi giovani scrittori, com'è risaputo, non riescono a pubblicare o fanno fatica a pubblicare anche perché gli editori chiedono ingenti contributi. Se pubblicano,

---

[48] Ivi, p. 73.
[49] Ivi, p. 82.

non arrivano mai in libreria o, se ci arrivano, le loro opere vengono soffocate dal fiume di quelle di poco valore di scrittori stranieri tradotti, in particolare del mondo americano (dimostrando che l'esterofilia italiana, già viva alla fine dell'Ottocento, non smette di andare verso il parossismo), e di scrittori nostrani che seguono o creano la moda di una stagione.

In alcuni suoi interventi Tabucchi si scaglia contro il mondo dell'editoria italiana, che non dà spazio ai nostri promettenti giovani autori, inclusi quelli che appartengono alla nobile tradizione di scrittori quali Sciascia e Pasolini. E si sente molto amareggiato nel vederli toccati da un destino non diverso dal suo, cioè quello di provenire da una patria indifferente, provinciale, miope, che non sa né apprezzare né valutare i propri gioielli: «è curioso notare come […] la giovane letteratura italiana […] sia una delle più nuove e vivaci d'Europa; se l'avessero in Francia o in Inghilterra riuscirebbero a imporla nel mondo con la forza di una esportabilità»[50].

Questa visione è condivisa da tante persone che scrivono e vivono nel "mondo di carta"; mi fa piacere citare, tra loro, Aldo Putignano, scrittore di talento (come ad esempio mostra il suo romanzo *Social zoo*) che nel 2012 ha fondato a Napoli la casa editrice Homo Scrivens, che pubblica autori di ogni parte d'Italia: attorno ad essa si è riunito anche un nutrito gruppo di scrittrici napoletane che, con ritmo instancabile, pubblicano raccolte di racconti e romanzi: Marcella Russano, Floriana Coppola, Federica Arfé, Emilia Santoro, Francesca Gerla, Rosalia Catapano, Olimpia Piccolo, Lucia Stefanelli Cervelli ecc.

Franco Zangrilli[*]

[50] A. TABUCCHI, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 243.

[*] Nato a Ripi (Frosinone), si è laureato in letteratura italiana presso la Rutgers University. Vive a New York, dove è Full Professor d'italiano e di letteratura comparata alla City University of New York.

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Terra matta di Vincenzo Rabito: un'intervista a Natalia Cangi

L'avventura editoriale di *Terra Matta* ha notoriamente inizio con la consegna del dattiloscritto intitolato *Fontanazza* all'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano. L'archivio venne fondato da Saverio Tutino nel 1984, con lo scopo preciso di dare spazio alla storia individuale e alla memoria delle persone comuni mediante la raccolta di diari, biografie, epistolari che avessero una rilevanza storico-culturale tale da poter ambire a divenire letteratura. L'intuizione di Tutino ha reso, quindi, possibile raccordare le vicende della storia d'Italia - la storia universale – con le vicende individuali di chi ha vissuto il Novecento.

Il caso di Vincenzo Rabito rappresenta in tal senso un esempio emblematico: contadino nelle campagne siciliane, è stato sempre in fuga dalla fame che mordeva i talloni; poi, in trincea durante la Seconda guerra mondiale; poi, ancora emigrato in Germania; infine, dopo la partecipazione al secondo conflitto mondiale, ha vissuto gli anni del boom economico: mezzo secolo di storia d'Italia che Rabito intreccia alle proprie vicende intime, amalgamando i due livelli, individuale e collettivo, con il suo talento narrativo.

Vincenzo Rabito sa raccontare bene. Lo confermano le parole di Saverio Tutino: «Pensavo di aver visto tutto, dopo sedici anni, in realtà quest'opera ha scardinato tutte le convinzioni». Nel 2000, infatti, Giovanni Rabito (figlio più piccolo di Vincenzo) si reca a Pieve Santo Stefano e vi consegna una versione rielaborata dei quaderni del padre. La storia trascinante di Rabito fa intuire che quella scrittura è più di una semplice memoria: da qui la richiesta, da parte dell'Archivio, di poter avere a disposizione i quaderni rilegati in filo di corda, oggi ivi depositati, contenenti i fogli dattiloscritti da Vincenzo Rabito con la Lettera 22.

Rabito ha vinto il “Premio Pieve Banca-Toscana”, oggi intitolato alla memoria di Saverio Tutino, nel 2000. Al dattiloscritto *Fontanazza* ha lavorato Luca Ricci (cfr. l’intervista che ci ha rilasciato, nel fascicolo 1 di «Diacritica») per trarne una versione intermedia da proporre a diversi editori. Nel 2003 Ricci è stato affiancato da Evelina Santangelo (cfr. l’intervista nel fascicolo 2 della rivista stessa), fino alla pubblicazione di *Terra matta* per i tipi di Einaudi.

Della lunga genesi del caso editoriale *Terra matta* abbiamo parlato anche con Natalia Cangi, direttrice dell’Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano. Cangi ci ha confermato la capacità unica di Rabito di raccontare: «[…] come Rabito non ne esistono: dal punto di vista della rappresentazione di sé, del racconto di un secolo, dell’invenzione letteraria, di un linguaggio che lui si è costruito pezzetto per pezzetto, per la capacità di tenere lì le persone ad ogni parola».

Qual è l’idea di fondo dell’Archivio diaristico nazionale?

L’Archivio è nato nel 1984 per raccogliere la memoria delle persone comuni. L’idea è stata di Saverio Tutino, giornalista e scrittore. Tutino ha spesso detto che la sua missione voleva essere quella di salvare il salvabile del patrimonio autobiografico europeo, perché egli stesso per quart’anni ha tenuto un diario giornaliero. L’idea è proprio questa: offrire un luogo fisico dove mantenere viva la memoria, diffonderla, e dare nuova vita a quella delle persone comuni. Questa operazione è nata gradualmente: Tutino ha immaginato che, per far arrivare a Pieve i diari e le memorie che stavano chiusi nei cassetti, ci fosse bisogno di una spinta forte. Così, assieme a Natalia Ginzburg ha inventato il “Premio Pieve”.

Tutino ha ricevuto minacce di morte dalle BR. È allora che è cambiata la sua visione della Storia, passando da una prospettiva universale a una individuale?

Sì. Probabilmente questa è una chiave di lettura in cui anche Tutino si sarebbe riconosciuto. Ha voluto ripensare il proprio atteggiamento, più intimo e meno esposto

rispetto ad altre rivoluzioni che aveva seguito. Me lo sono sempre immaginato, quale fondatore dell'Archivio, come una persona che ha voluto applicare alla vita reale l'idea di una rivoluzione che aveva sempre coltivato: dare potere a chi il potere non lo ha, attraverso un luogo dove anche le storie più "piccole", più "minute" potessero essere, in realtà, importanti per tutti.

Il nostro Paese ha bisogno di legare la memoria storica all'attualità. Perché è ancora importante mantenere viva la storia delle individualità in rapporto alla memoria collettiva? Qual è l'utilità del suo lavoro?

Per noi è utile tutti i giorni. Per noi non esistono i vivi e i morti, ma esistono le persone e la loro capacità di confrontarsi con la Storia, con la storia personale che diventa collettiva. L'Archivio ha circa 2.500 autori che parlano del periodo 1939-1945: un evento che ha cambiato la storia del Novecento e diventa una storia parallela a quella ufficiale. È, comunque, un confronto per noi sempre attuale: la lettura dei diari, delle autobiografie è sicuramente un modo per leggere anche il presente.

Quali sono i diari e le autobiografie "simbolo" dell'Archivio? Potrebbe parlarci di Gnanca na Busia *di Clelia Marchi? E gli altri? Tommaso Bordonaro, Antonio Sbirziola, Castrenze Chimento?*

Quello della Marchi è un diario particolare. È scritto su un lenzuolo matrimoniale. A settantadue anni, nel 1984, Clelia si mette a scrivere sul lenzuolo. Perde il marito con cui ha condiviso cinquant'anni della sua vita, in un incidente. Era andata a convivere con lui, negli anni '30 del Novecento e mise al mondo un figlio, fuori del matrimonio, con un ragazzo che aveva tredici anni più di lei. A lui è dedicato questo lenzuolo, un monumento; la prima motivazione che lei dà è: «Non posso più consumare le lenzuola con mio marito, ci scrivo sopra». Ma c'è altro: Clelia si ricorda che alle elementari la maestra raccontava l'usanza degli Etruschi di

avvolgere i defunti con le lenzuola scritte. Nel lenzuolo ci sono anche la guerra, il dopoguerra, i sacrifici di una vita, la famiglia, i lutti, le nascite dei nipoti.

È stata una donna che, sul finire della sua vita, andava nelle scuole, parlava con i ragazzi: è stata una grande comunicatrice. La prima essenza di questa comunicazione la mette nella dedica, nelle prime due righe del lenzuolo: «Care persone fatene tesoro di questo lenzuolo che c'è un po' della vita mia». Pensa mentalmente a un pubblico a cui rivolgersi, e in più dà un titolo, quel *Gnanca na' Busia*: dico sempre che il lenzuolo può essere considerato una sorta di manifesto dell'autobiografia, perché quel «neanche una bugia» accomuna un po' tutti gli autobiografi, che sostengono che quello che stanno raccontando è la verità.

Marchi ha consapevolezza che quella storia, prima o poi, verrà letta. In Rabito questo non c'è perché non scrive per gli altri, ma per se stesso; anche perché, se avesse saputo che il suo dattiloscritto sarebbe stato pubblicato, avrebbe modulato certi passaggi in modo diverso; invece, è senza censure (si leggano gli episodi della violenza sulla donna slovena, o le pagine sul rapporto conflittuale con la suocera).

Riguardo agli altri tre siciliani, c'è un'attenzione particolare dell'Archivio verso gli autori siciliani perché hanno una grande capacità evocativa e sanno descrivere il contesto oltre alle proprie storie individuali. Sono dei diari che hanno qualcosa in più. Nel caso di Sbirziola, sembra quasi che ci sia un passaggio di consegne con Rabito, con la differenza che intercorrono quarantadue anni tra i due: Sbirziola è del 1942 e ha una visione della vita molto diversa da quella di Rabito. Sicuramente, ha una forza di volontà che trasuda dalle parole che scrive. La pubblicazione con il Mulino (*Povero, onesto e gentiluomo*: Ndr) tra le due è sicuramente la migliore, perché lì c'è un percorso, un formarsi di lui come persona. È dal punto di vista sintattico, nella costruzione della frase, che ci sono delle somiglianze con Rabito. Come lui, infatti, Sbirziola attacca le parole, «allintomane», «allavorare», e mescola il siciliano con l'inglese, come fa Bordonaro, ma Sbirziola ha una potenza narrativa maggiore. A Bordonaro sono legate delle immagini indimenticabili: la descrizione dell'arrivo a New York e tanta storia

dell'immigrazione italiana. Grande scrittura evocativa: questo è il termine che mi viene da abbinare a questi autori. Lo stesso Chimento, che sicuramente dei nostri tre siciliani è quello più debole, però ha la capacità di affascinare con le descrizioni di quella terra che emergono con quella scrittura, così come in Rabito si sente la conoscenza dell'*Opera dei Pupi.* Rabito veniva chiamato alla Società operaia, per raccontare delle storie. Raccontava il fatto e poi si fermava. Un'altra cosa che li accomuna è il desiderio di farsi un'istruzione in età avanzata, a settantaquattro anni. Dei dubbi li abbiamo avuti sulla perfezione della sua scrittura, ma Patrizia Tomasino, sua professoressa, ci ha sempre confermato che il manoscritto è suo. Noi l'abbiamo premiato per la singolarità della storia e anche per la capacità di descrivere la sua condizione di bambino-schiavo, in modo efficace, asciutto, evocativo: per la capacità visionaria.

Qual è l'importanza del dattiloscritto Fontanazza *di Rabito?*

Per noi ha segnato un momento di passaggio perché lo stesso Saverio Tutino disse: «Pensavo di aver visto tutto, dopo sedici anni, in realtà quest'opera ha scardinato tutte le convinzioni». C'erano stati dei diari emblematici, importanti: la Ianelli, per esempio, sulla strage di Marzabotto. Però, come Rabito non ne esistono: dal punto di vista della rappresentazione di sé, del racconto di un secolo, dell'invenzione letteraria, di un linguaggio che si è costruito pezzetto per pezzetto, per la capacità di tenere lì le persone ad ogni parola. È uno scrittore a tutti gli effetti: non se ne rende conto, ma lo è.

Questo testo si accomuna a quello di Marchi, per via del supporto: la pagina diventa una pietra da scolpire con i tasti della macchina da scrivere. Poi, Rabito è stato recensito da scrittori e giornalisti importanti: è diventato una rappresentazione teatrale, un docufilm, non si è mai esaurito; avere Rabito ha aiutato molto l'Archivio. Ha fatto conoscere l'Archivio all'esterno, ne ha fatto cambiare la percezione; così come il lenzuolo: ho visto persone adulte commuoversi davanti al lenzuolo; sono cose inspiegabili.

Qual è stata l'intuizione di Saverio Tutino?

L'intuizione è stata quella di credere nella "memoria dal basso". Fino a quel momento l'idea di raccogliere materiale per ricostruire la memoria collettiva, condivisa, rimaneva ingabbiata in un contesto accademico. La memoria era ad uso e consumo degli storici e degli antropologi. Tutino l'ha resa pubblica, chiedendo alle persone comuni di mandare le memorie per il "Premio Pieve". L'idea era quella di scrivere una storia delle persone comuni che andasse in parallelo con quella della Storia ufficiale.

Dopo il "Premio Pieve", Tutino pensò alla commissione di lettura: ci furono una serie di passaggi consequenziali che diedero all'Archivio una struttura molto diversa rispetto a un'istituzione culturale un po' più ingessata. Oggi siamo, dal 2009, nel «Codice dei beni culturali dello Stato», ma siamo un'istituzione un po' fuori dalle righe: un centro culturale dove si propongono tante iniziative e si cerca di guardare avanti.

Possiamo definire l'Archivio di Pieve un "monumento anti-ideologico"?

Mi piace molto questa definizione; penso che sarebbe piaciuta molto anche a Tutino, perché è stato uno spirito libero: apparteneva a un'area politica ben definita, è stato sempre molto critico rispetto a quell'area. Quando la commissione di lettura s'insediava per la prima riunione, e quindi c'erano persone nuove, ci insegnava a non avere pregiudizi nei confronti di chi poteva pensarla diversamente da noi, sia dal punto di vista politico sia religioso, ma anche di persone con una moralità che diventa a-moralità. Saverio mi ha insegnato a guardare senza pregiudizi: l'Archivio mette nelle stesse condizioni un repubblichino e un partigiano, che si siano macchiati di nefandezze oppure no.

Qual è la dialettica tra l'Archivio e la comunità di Pieve Santo Stefano?

È un rapporto un po' strano. Dire che la comunità di Pieve non si sia avvicinata all'Archivio è sbagliato. In tanti anni, abbiamo avuto moltissimi lettori di Pieve:

persone che hanno fatto un percorso da ottobre a giugno di ogni anno per leggere i diari; ma è un'istituzione ingombrante per un paese piccolo come Pieve, perché ha una portata nazionale, fa delle cose che hanno un respiro molto ampio, non sottostà a delle logiche paesane.

Il Premio "Pieve-Banca Toscana" attribuito in piazza, la giuria popolare: sono questi gli elementi che costituiscono tratti identitari distintivi dell'Archivio dei diari rispetto ad altri centri di documentazione?

Sì. Il "Premio Pieve" comporta qualche sofferenza, perché i finalisti vorremmo premiarli tutti: non c'è una storia di vita meno degna di un'altra. Il "Premio Pieve-Saverio Tutino" è una gran bella occasione per far leggere le opere vincitrici da un buon numero di persone: i dodici della "commissione interna", che esprimono un parere su quel testo, lo portano avanti da ottobre a giugno, fanno delle riunioni di formazione; possiamo arrivare con un'idea su un testo e cambiarla dopo le riunioni settimanali, come accade in un comitato redazionale di una casa editrice. La premiazione è un momento di magia, perché, quando hai letto quel testo pagina dopo pagina, cade la barriera tra persone che non si conoscono: tu sai tutto di quella persona, sino al punto che quella persona ha deciso di raccontare.

L'Archivio dà spazio ai temi storici del Novecento: le due guerre, l'emigrazione negli Stati Uniti e in Europa, la migrazione interna, il lavoro dei contadini.

Quali sono i nuovi temi nei diari, nelle autobiografie, negli epistolari più recenti? Penso agli anni di piombo, per esempio…

Sugli anni di piombo c'è, per esempio, la memoria di Sergio Lenci, vittima designata di Prima linea, che ha vissuto per trent'anni con una pallottola conficcata nella nuca: in quel caso, c'è il racconto degli anni di piombo vissuti da un testimone oculare. Anche quello ha rappresentato un cambiamento storico, tanto quanto le guerre, o i flussi migratori.

Alcune testimonianze di grande efficacia si alternano ad altre più frammentarie. Ci vorrà più tempo per avere una maggiore percezione del valore storico di queste autobiografie. Oggi, dal mio punto di vista ci sono testi molto più concentrati sul racconto di sé, dell'individuo con i suoi disagi, con i suoi disturbi. Il bisogno di ritrovare se stessi esce fuori nei diari dell'oggi, nel provare a trovare un'identità probabilmente molto diversa rispetto a quella che ognuno di noi crede di avere. I diari accompagnano tutto il Novecento: riguardano l'aspetto individuale e individualista che la società esprime, questo bisogno di costruire un'identità. Ci sono poi i diari di persone impegnate con le O. N. G. in giro nel mondo.

Come cambia l'Archivio, in termini di gestione-fruibilità della documentazione, con il progetto "Impronte digitali"?

È un progetto che stiamo portando avanti dal 2011, quando abbiamo digitalizzato i testi dei manoscritti più vecchi, quelli dell'Ottocento. Nel 2012 abbiamo lavorato su altri due settori: la Prima guerra mondiale e i finalisti di tutte le ventisette edizioni del "Premio", e adesso stiamo lavorando sugli interi comparti dell'Archivio.

L'idea di fondo del progetto è di dare una restituzione online di questi testi: mettere a disposizione di studenti e studiosi il maggior numero di testi possibili; questa nostra volontà dovrà, però, incontrare il consenso degli autori, perché tutto il patrimonio di Pieve rimane di proprietà di chi lo ha scritto, o degli eredi. Non sarà un passaggio per tutti i 7.000 autori. Noi abbiamo lavorato in due direzioni: la prima è quella di rendere più fruibile al maggior numero di persone possibili il patrimonio di Pieve; la seconda è creare un percorso turistico che porti le persone a Pieve.

Com'è cambiata, se è cambiata, la scrittura di sé con il passaggio dalla penna alla "Lettera 22", e a internet?

È cambiato tantissimo. Intanto, con la scrittura a mano, quando uno faceva le correzioni, si vedevano; con il computer non è più così: è una scrittura più

consapevole, più standard, meno bella da leggere, perché col fatto di poterci tornare su, di abbellire, di poter sistemare, si perde quella ruvidezza che invece Rabito, Bordonaro, Marchi conservano intatta. Non si può, però, negare che il computer ha aiutato molte persone ad avvicinarsi alla scrittura, anche se risulta meno spontanea.

Enzo Fragapane

Parole-chiave: archivio, autobiografia, diario, Rabito, Tutino.

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Letteratura latinoamericana ed editoria italiana indipendente: il progetto di La Nuova Frontiera. Intervista a Lorenzo Ribaldi

Da diversi punti di vista la storia della diffusione della letteratura latinoamericana in Italia esemplifica molte delle dinamiche che hanno luogo nel campo letterario. Soprattutto nel caso in cui a essere coinvolti siano una letteratura pressoché sconosciuta – come lo era stata la letteratura latinoamericana negli anni '50 e come, per certi versi, continua a esserlo oggi – e un contesto culturale, politico e sociale di provenienza nel quale, sistematicamente e a più livelli, si riscontrano le dinamiche di contrapposizione oppressore/oppresso e civilizzazione/barbarie che attraggono un interesse di natura più politica che letteraria. Gli studi sulla ricezione della letteratura latinoamericana sembrano suggerire che l'attenzione che il mondo editoriale europeo ha riservato, da sempre, all'America Latina sia stato più che altro il riflesso di un interesse che andava ben oltre il letterario, e che affondava le sue radici nelle dinamiche politiche che hanno interessato il subcontinente latinoamericano in particolar modo durante il XX secolo.

Per quanto riguarda l'Italia, gli studi condotti sul tema della ricezione della letteratura latinoamericana relativamente a quello che è stato il secondo Novecento mettono in luce l'esistenza di un'attenzione editoriale discontinua, monopolizzata da alcuni grandi autori – Borges, Cortázar o García Márquez, per esempio – e da un disinteresse causato in molti casi anche da alcune difficoltà tecniche e progettuali –, fatta eccezione per la casa editrice Feltrinelli, che disponeva di fondi e strumenti che le hanno permesso di tradurre moltissimi autori latinoamericani, anche se questo non ha garantito la continuità a catalogo per i titoli tradotti. A questo si sono aggiunte scelte traduttive a volte discutibili e una dispersione dei titoli sul mercato che non

facilitava il lettore nella costruzione di un panorama letterario latinoamericano ben preciso.

In Italia, editorialmente parlando, l'interesse verso la letteratura latinoamericana sembra essere stato più che altro il risultato di necessità. Da una parte le case editrici furono spinte a colmare certe lacune a catalogo per riuscire a rimanere al passo con i successi che gli autori latinoamericani ottenevano all'estero (si pensi, per esempio, ai Premi Nobel e all'interesse che la letteratura latinoamericana destava in Francia); dall'altra, dovettero soddisfare l'interesse di una sempre maggiore massa di lettori che si dimostrava interessata alle vicende, soprattutto extraletterarie, che interessavano l'America Latina[1]. Per questo motivo, la creazione di realtà editoriali come quelle de La Nuova Frontiera, nelle quali la letteratura latinoamericana trova una sua collocazione specifica, è particolarmente interessante per capire come si è evoluto il campo letterario italiano nelle sue relazioni con l'America Latina e come tale letteratura sia letta e proposta quando non si trova ai margini di un progetto editoriale ma, al contrario, ne rappresenta uno dei punti di forza.

La casa editrice La Nuova Frontiera nasce nel 2000, inizialmente per occuparsi di libri per bambini. Nel 2002 il primo libro di narrativa – *In via del tutto eccezionale* di Felipe Benítez Reyes – che sancisce l'impegno definitivo di Lorenzo Ribaldi e della casa nel tradurre opere scritte esclusivamente in lingua spagnola e portoghese. Già dai suoi primi anni di attività La Nuova Frontiera si presenta sul mercato come uno dei punti di riferimento per le traduzioni della letteratura latinoamericana. Da questo punto di vista per il panorama editoriale italiano si tratta di un vero e proprio cambiamento che, a nostro parere, segna quello che potrebbe essere definito come un secondo boom della letteratura latinoamericana in Italia[2]. La Nuova Frontiera è una

[1] Per studi, in lingua italiana, sulla diffusione della letteratura latinoamericana in Italia si veda S. TEDESCHI, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2005.

[2] Il primo boom della letteratura latinoamericana in traduzione viene di solito fatto coincidere con il successo di *Cent'anni di solitudine*, di Gabriel García Márquez, pubblicato nel 1967, e con l'interesse dell'opinione pubblica europea al riguardo.

delle poche realtà editoriali nelle quali opere di provenienza iberoamericana ottengono una collocazione editoriale privilegiata, che risponde a precise scelte tematiche decise dall'editore – basti pensare alla collana «Cronache di frontiera», dedicata esclusivamente al giornalismo narrativo.

Nell'intervista che segue Lorenzo Ribaldi, direttore editoriale di La Nuova Frontiera, descrive l'approccio che la casa editrice romana ha avuto nei confronti della letteratura latinoamericana, spiegandone sia il processo di selezione sia i principi che lo reggono, e tracciando un percorso innovativo nel quale l'editoria di progetto si sposa alla volontà di diffusione di una letteratura straniera in traduzione, circoscrivendone i limiti a un ambito linguistico specifico e letterariamente poco sfruttato come quello spagnolo e portoghese.

Com'è nata l'idea di fondare una casa editrice che si dedicasse a un ambito letterario specifico, e ancora relativamente nuovo, com'è quello della letteratura in lingua spagnola e portoghese, e come vi siete posti di fronte alla letteratura latinoamericana?

Noi abbiamo cominciato tredici anni fa: eravamo proprio agli albori perché non c'era nulla. La letteratura latinoamericana, per esempio, era arrivata in Italia per tappe: c'erano stati i grandi scrittori del boom, poi c'è stata un'interruzione; dopo questa interruzione la casa editrice Guanda aveva ripreso gli autori della generazione di Sepúlveda, i giallisti, Paco Ignacio Taibo II e anche altri, ma, quando abbiamo cominciato noi, nel 2000, la letteratura latinoamericana era quasi completamente scomparsa. Rimanevano gli autori imprescindibili, ma non c'era più un sistematico lavoro di ricerca.

Noi abbiamo deciso di ricominciare proprio da lì, dalla ricerca. Il motivo principale è stata la mia passione personale: l'unica cosa che forse so fare è questa; non so se la faccio bene, però almeno riesco a darle una concretezza. Quindi, abbiamo deciso di ricominciare a fare *scouting* per scoprire nuove voci alle quali affiancare quelle degli scrittori classici che hanno, diciamo, formato queste nuove

voci. Perché gli scrittori latinoamericani della generazione che oggi ha circa 30-40 anni hanno conosciuto il boom, ma lì il boom negli anni ’80 era finito; in Italia, invece, si è andati avanti ed è stato venduto come un genere a sé ancora per tutti gli anni ’90. Tutta una serie di scrittori come Rodolfo Walsh, Felisberto Hernández, Saer o Julio Ramón Ribeyro sono stati “recuperati” da quelle generazioni perse nel boom, ma in Italia questo non è mai stato percepito.

Poi c’è il senso della frontiera. A noi piacciono i territori di contaminazione e di frontiera, ed è da lì che viene il nome e la fonte di ispirazione per la casa editrice. Parlando di letteratura latinoamericana, la situazione ora è molto cambiata. Non ci siamo solo noi, ci sono anche tanti altri che se ne occupano e lo fanno bene. Alcuni osano, portando in Italia voci contemporanee: dunque, c’è un lavoro di ricerca anche in altre case editrici. Per questo credo che in futuro vorremo esplorare altre frontiere, altri luoghi di contaminazione. Per ora ci stiamo attrezzando e ci piace guardare anche ad altro, tenendo presente, comunque, che la nostra passione rimane questa, la letteratura in lingua castigliana e portoghese, e che di sicuro non andremo mai a cercare letteratura *mainstream*. Non lo sappiamo fare e gli altri lo fanno molto meglio.

Anche La Nuova Frontiera, però, traduce scrittori contemporanei con un discreto successo, no?

Sì, il mio vanto è stato aver pubblicato i libri di Valeria Luiselli, Yuri Herrera e Emiliano Monge, e poi molti altri messicani e, nel giornalismo, di aver portato Diego Enrique Osorno in Italia.

In realtà, molti degli autori “recuperati” dalle case editrici italiane sono conosciuti o conosciutissimi sia all’estero sia, soprattutto, in America Latina. Alcuni erano anche scrittori che, semplicemente, erano rimasti “sommersi” dal boom…

Il boom è stato allo stesso tempo una formidabile generazione di scrittori e un’ottima trovata di marketing, che poi però ha coperto molte cose. Io ho recuperato

autori che hanno "girato attorno" al boom, perché mi sembrava più utile. Ribeyro, per esempio, era contemporaneo del boom ma più influenzato dalla generazione precedente, più da Cechov e Flaubert che da Vargas Llosa. Ci sono poi autori che hanno preceduto il boom, come Felisberto Hernández, che aveva già sviluppato alcune tematiche che sarebbero state poi riprese; ci sono autori che hanno aggirato il boom, come Saer, o Benedetti. Benedetti, per esempio, non ne fa parte, ma in Italia è stato venduto in quel filone. Dopo c'era stato il movimento anti-boom, quello di *McOndo* (di cui noi abbiamo pubblicato un libro di Fuguet, *Missing*), ma chi realmente ha terminato con il boom è stato Roberto Bolaño.

Che però ha creato un'altra etichetta, no?

In parte sì.

Addentrandoci nel lavoro di progettazione editoriale: come si fa a proporre a un lettore che non conosce troppo bene l'America Latina uno scrittore che esce dal canone stereotipato del realismo mágico? *Come gestite la confusione che i lettori italiani potrebbero avere nel riconoscere l'opera di un autore latinoamericano?*

Noi ci addentriamo in questa confusione: siamo noi che dobbiamo riuscire a far capire, a spiegare e ad attrarre il lettore verso questa letteratura. È ovvio che, quando si può lavorare con un'etichetta, è tutto più facile. Però, io credo che il lettore strutturato dovrebbe andare oltre l'etichetta. Si fa per tante letterature: non si capisce perché la letteratura latinoamericana debba essere sempre venduta allo stesso modo. Anche perché il citato boom aveva una caratteristica politica, ma quel mondo politicamente non esiste più; quindi continuare a parlarne mi sembrerebbe riduttivo.

I latinoamericani di oggi sono come noi: sono globalizzati, sono internazionali. La maggior parte dei miei scrittori si è formata in America Latina, ma insegna o vive negli Stati Uniti; quindi, è tutto cambiato rispetto a quanto accadeva nel '900. Forse i giovani scrittori latinoamericani sono addirittura molto più internazionali di noi, perché comunque il contatto con gli Stati Uniti è più immediato e perché in America

Latina il mercato funziona ancora un po' meno; dunque esistono *élites* culturali, molto preparate, che viaggiano molto e parlano più lingue. Poi, per tornare al discorso dello scoprire altre culture, un'altra cosa che mi ha fatto riflettere è che i miei autori contemporanei non si sono formati solo sui latinoamericani.

Le armi che La Nuova Frontiera utilizza per andare contro al cliché quali sono?

La scelta dei libri. Per andare contro il cliché devi fare delle scelte coerenti e che siano sempre di rottura, in qualche modo. Non ti devi fermare in un posto e continuare a fare le stesse cose. Scelgo con cura i libri, in base a un taglio molto definito e, poi, a La Nuova Frontiera curiamo con particolare attenzione l'aspetto fisico del libro, perché ci credo molto.

Quanto conta, secondo te, l'aspetto del libro nella riuscita di un progetto editoriale come il vostro?

Il mondo del libro è cambiato. C'è il libro digitale, il mercato è minuscolo e il libro deve essere curato in tutte le sue parti, sia dal punto di vista della lingua sia dal punto di vista della materialità. Il mercato del libro è l'unico mercato che al suo interno non fa differenza; secondo il lettore comune, non strutturato, che non ne sa nulla e ha tutto il diritto di non saperne nulla, il libro di un editore indipendente ben curato che ha un certo prezzo non è giustificato se c'è anche un altro libro che costa molto meno. Per qualsiasi altro settore merceologico, invece, tutti sanno che il prodotto artigianale ha un valore intrinseco di per sé, che il consumatore percepisce. Per quanto riguarda il libro, esso non viene mai percepito e noi facciamo di tutto per rendere questo valore intrinseco visibile, applicando una cura quasi maniacale a tutte le fasi di "produzione".

Curate molto anche i paratesti e gli epitesti? Per esempio, la segnalazione della variante diatopica dalla quale si traducono i testi latinoamericani rientra nella cura maniacale che mettete nella preparazione del prodotto finale?

Cerchiamo sempre di lavorare al meglio: siamo una struttura piccola, quindi qualche sbavatura ci potrà essere, ma per noi la qualità è al primo posto. A noi sembra corretto fare quello che in altri mercati si fa sempre: lo spagnolo dell'Argentina non è lo spagnolo di Spagna, e questo va sottolineato. Non solo per una questione di chiarezza, ma anche per far capire che magari quel traduttore è bravo a tradurre lo spagnolo dell'Argentina ma, se lo metti alla prova con lo spagnolo di Murcia, non capisce niente e viceversa. Possono esserci dei problemi di interpretazione. Qualsiasi persona che capisce bene lo spagnolo e lo ha imparato in Europa a volte va in America Latina e fa delle gaffe. È, sì, la stessa lingua, ma è allo stesso tempo una lingua globale: ci si capisce, però ci sono delle sfumature.

Come affrontate il momento della traduzione? Lasciate tutto in mano al traduttore o interagite con le sue scelte?

All'inizio lasciamo tutto in mano al traduttore perché è compito suo. Il traduttore provo a selezionarlo bene, lo vaglio, e tutta la prima fase del lavoro è responsabilità sua. Invece, in fase di revisione rivediamo tutto insieme, con molta cura, riga per riga. Ci sembra importante perché in alcuni casi, come ad esempio nel caso di Yuri Herrera, ci siamo trovati di fronte a delle difficoltà.

Herrera utilizza uno spagnolo particolare, crea continuamente dei neologismi, mischia il messicano alla letteratura medievale spagnola, e nel suo libro *Segnali che precederanno la fine del mondo*, per esempio, si fa riferimento alla parola "*jarchar*" che viene da *jarcha*[3] e che, se leggi in spagnolo, fa pensare a "*marchar*": noi abbiamo alla fine deciso per 'congedarsi'. In questo caso, come anche in altri, consiglio al traduttore di mettersi in contatto con l'autore e di confrontarsi con lui sulla scelta

[3] La *jarcha* è un componimento in lingua *mozárabe* – la lingua parlata dalla popolazione di origine cristiana durante il dominio arabo di Al-Andalus – che chiude le *Moaxajas*, odi o canzoni amorose in lingua araba o ebraica molto diffuse durante il regno di Al-Andalus (IX-X sec.).

migliore. Nel caso di Herrera, per esempio, credo che senza l'aiuto diretto dell'autore avremmo avuto grossi problemi e, forse, si sarebbe capito meno.

Voi avete poi un buon ritorno in termini di lettori o notate che comunque si deve avere un tipo di lettore particolare?

Dipende da quanti lettori vuoi. Io voglio fare questo lavoro in un certo modo, quindi so che ho i lettori che ho. Ci sono alcuni titoli che per noi sono state scoperte, come i libri di Mercé Rodoreda di cui abbiamo venduto moltissime copie, ma in generale i nostri lettori sono pochi, però molto fedeli. Riconoscono le nostre scelte e questo, di solito, ci permette di pareggiare i conti e, a volte, anche di guadagnarci.

Secondo te i libri di Mercé Rodoreda hanno venduto così tanto perché sono più semplici di altri? Più lineari?

Sono più immediati. *La piazza del diamante* è un libro molto complesso ma ha molti livelli di lettura e anche il primo livello, il più immediato, riesce comunque a emozionare il lettore, quando si arriva a quell'urlo disperato sulla panchina: è un libro probabilmente meno strutturato di uno di Felisberto Hernández.

È anche il caso di Valeria Luiselli, no?

Valeria Luiselli è una scrittrice molto celebrale ma anche lei ha tanti livelli; quindi, è più facile per il lettore.

La Nuova Frontiera è comunque sempre alla ricerca nei margini: possiamo dirlo? Cosa vi proponete per il futuro?

Sì, siamo sempre alla ricerca. I testi li leggo, ho le bozze, li scelgo tutti io. In questo lavoro uno, a un certo punto, passa anche la sua personalità, e quindi metto particolare cura nello scegliere. Per il futuro abbiamo diverse cose in programma, tra novità e scrittori che già appartengono al nostro catalogo. Gli ultimi due libri che sono usciti sono *Scritti apolidi* di Julio Ramón Ribeyro, uno dei miei autori preferiti

(e fortunatamente posso permettermi di pubblicare il libro nel quale credo lui scriva meglio in assoluto, non di narrativa ma di aforismi) e la terza opera di Felisberto Hernández.

La novità più grande è che a maggio faremo la nostra prima autrice russa, del Dagestan, perché anche lì si tratta di addentrarci nelle contaminazioni culturali e linguistiche di quei territori. Ci sarà la traduzione del nuovo libro di Valeria Luiselli, che per ora non ha ancora titolo in italiano, e poi stiamo tentando di portare in Italia il giornalismo narrativo. Stiamo cercando questo tipo di libri dappertutto e speriamo di farli conoscere il più possibile, perché ci crediamo molto.

Sara Carini

Parole chiave: letteratura latinoamericana, editoria, La Nuova Frontiera.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri, di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

Carmen Pellegrino, *Cade la terra*,

Firenze, Giunti, 2015, pp. 224, eu 14,

ISBN 9788809792548

Ci vuole una sensibilità particolare per interrogare le pietre delle case abbandonate come fa Carmen Pellegrino nel romanzo d'esordio, *Cade la terra*. Attitudine personale, d'accordo, ma anche cultura poetica, frequentazione di quella particolare poesia del ritorno e della nostalgia che nella *Nota* finale è riassunta in una serie di *auctores*, tra i quali il primo è Alfonso Gatto (e non stupisce di trovare un mesto cantore in prosa delle «case d'altri» come Silvio D'Arzo). A me sin dalle prime pagine è venuta una reminiscenza che spero non suoni troppo liceale: l'Omero che nei *Sepolcri* foscoliani viene raccontato come un cieco mendico che erra tra «antichissime ombre, e brancolando… penetr*a* negli avelli, e abbracci*a* l'urne, e *le interroga*». Ecco, l'atteggiamento della Pellegrino mi ha subito ricordato quei versi. Lei stessa, nella *Nota* conclusiva, dice di sé: «Mentre scrivevo, ho recuperato brandelli di memoria dagli spacchi dei muri, dai nascondigli di quelle case lacerate»: abbracciando e interrogando i muri, appunto.

L'interesse per i luoghi abbandonati, e per ciò carichi di storie nascoste, di memorie mute, potrebbe sfociare nel patetismo, o in un bozzettismo *rétro*. Qui, nel romanzo della Pellegrino, questo rischio è sventato in due modi. Intanto la prosa è lirica, sì, ma di un lirismo sostenuto, nutrito di buona letteratura, privo di cadute e anche di concessioni al facile, al riparo dai rischi del mimetismo (lo si apprezza soprattutto nei dialoghi, che suonano come parafrasi nobilitanti, in un bell'italiano atemporale). Poi l'intrecciarsi dei ricordi, delle storie evocate, è incasellato in una struttura insieme solida e cangiante, espressione di una coralità tenuta sotto controllo: come medium, l'autrice sa a quali voci dare la precedenza, quali zittire, quanto spazio

assegnare, quali equilibri creare là dove altrimenti regnerebbe il chiacchiericcio, il caos.

Solidità di struttura, si diceva. A governare il flusso di ricordi dal passato del paese deserto e popolato ormai solo di ombre la Pellegrino pone una narratrice pietosa e paziente, Estella, l'unica voce (l'unico *io*) a risuonare in tutte le sezioni del romanzo, l'unica designata a commentare, a filtrare, a interrogare. Il suo timbro assume, sezione dopo sezione, un'autorevolezza che ce lo fa confondere con quello dell'autrice. Nell'ultima parte tutti i personaggi si ritroveranno riuniti nella villa di cui Estella è rimasta ultima abitante in qualità di governante, per un banchetto che in realtà è una sorta di festosa seduta spiritica, che sembra finalmente appianare le sofferenze del passato, addolcire i lutti e i rancori e distillare il meglio di tutti i personaggi: in questa parte davvero Estella ci sembra governare la babele delle presenze con sorridente comprensione, con affetto da autrice più che da personaggio. Quegli spettri, quella «folla di invisibili» chiamati «alla luce da un mondo perduto» che tornano al paese abbandonato e si guardano attorno straniti si aggirano in queste ultime pagine come "personaggi in cerca d'autore" al contrario: non manca loro un autore che renda viva fino in fondo la storia, l'autore ce l'hanno, ed è Estella, che tutto sovrintende e tiene deste le memorie e vivi i luoghi; e non sentono il bisogno di mettere in scena ciò che sono stati per dare senso alle loro esistenze, non reclamano petulanti di dare continuità alle loro vite spezzate. Dice anzi Cola Forte, uno dei personaggi evocati alla fine: «Se, come è evidente, avete un gran bisogno di noi, dovreste perlomeno evitare di sottoporci a un continuo processo al quale soccombiamo, senza scampo. Condannateci una volta per tutte… ma liberateci del peso di ciò che non siamo stati».

Estella è tutt'altro che una pazza che si lascia invecchiare tra le rovine e parla con i suoi fantasmi: in lei c'è, forte, netto, un senso di *cura* che la accomuna all'autrice: «Prendermi cura di questo puro e fittissimo nulla è divenuto un modo di stare al mondo» scrive Pellegrino nella *Nota*. E subito prima: «Ho tratto dai ruderi

una prospettiva capovolta, un invito alla resistenza: ho visto una possibilità nelle cose lasciate a perdersi, nell'inutile». Scoprire la vita clandestina delle case in rovina, dare un nome alle cose che lo hanno perso, ha perciò un senso, è espressione di una *humanitas* che non si limita al presente ma scava nel passato e pone passato e presente sullo stesso piano.

Nella prima sezione, che potremmo equiparare a un duetto, la voce di Estella si intreccia con quella di Marcello, il rampollo della casa presso cui la prima è stata chiamata come governante. Sono due voci che corrispondono a due mondi sociali privi di reale contatto. Rampollo di una delle tante famiglie gattopardesche del mondo rurale e provinciale del Meridione, Marcello è sprezzante, feroce nella sua alterigia, vendicativo; esercita la sua crudeltà su ciò che non capisce, come la povertà, la fatica, la pena di vivere. Estella lo tallona, lo corregge, prova a smussarne le asperità, a rimediare agli errori, ad aprirgli gli occhi. Nella seconda parte, il racconto si apre alla coralità degli altri abitanti del paese: ci si aspetta che l'autrice conservi la tecnica della polifonia di voci narranti, invece qui sceglie, sorprendendoci un po' (ma sono sempre sorprese gradite, queste), di narrare in terza persona, con l'eccezione della sola Estella. Ritroviamo personaggi già sfiorati dai racconti precedenti, colpiti dal sarcasmo e dal disprezzo di Marcello o accarezzati dalla compassione di Estella. E ogni loro vita è un intrico di dolori che sembrerebbe meritarsi un romanzo intero.

Concreto come un personaggio è anche il paese, quell'Alento minacciato da sempre da una frana, dietro il quale si nasconde Roscigno Vecchia e la storia della sua ultima abitante. Il paese viene abbandonato, perché la minaccia è diventata pericolo concreto. Gli abbienti andranno a vivere senza rimpianti in ville ancora più belle, in zona sicura; i poveracci si adatteranno dove capita, e lasceranno il paese tardi e a malincuore. Solo Estella rimarrà a vigilare sulla villa, fino a confondersi con essa, a diventare parte della muratura, ombra sulla tappezzeria. Il senso di precarietà trasmesso dalla storia di un intero paese travolto da una catastrofe al rallentatore assume, certo, una valenza allegorica, diventa paradigma di problemi più vasti, di

drammi universali. Ma Carmen Pellegrino sa evitare che questo diventi palese, e lascia che al lettore sembri solo un’allusione, o meno di un’allusione.

Claudio Morandini

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

Curatela e monografia:
definizioni e violazioni del diritto d'autore

La parola "curatela" deriva dal verbo latino *curare* (ossia 'prendersi cura di') e - notoriamente - sta a indicare, nell'abito editoriale, il lavoro svolto dal curatore, ovvero da colui che cura l'edizione o la riedizione di un'opera, stabilendone il testo filologicamente e corredandola eventualmente di introduzione, premessa, prefazione, note, appendici, postfazione e apparati vari: la figura del curatore, ovviamente, di norma non coincide con quella dell'autore del testo che viene pubblicato.

Si dice "monografia", invece, uno scritto di carattere storico, critico, letterario, scientifico che tratta un singolo argomento ben determinato: l'autore ne detiene i diritti, come stabilisce la *Legge sul diritto d'autore* del 22/04/1941 (L. 633/1941: cfr. G. U. del 16/07/1941), il cui testo è stato recentemente aggiornato con le modifiche apportate dal D. Lgs. 21 febbraio 2014, n. 22 e dal D. Lgs. 10 novembre 2014, n. 163 (si possono leggere alla URL: http://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2014/06/26/legge-sul-diritto-d-autore). Il diritto d'autore sulle opere dell'ingegno è disciplinato, poi, nel nostro *Codice civile*, dagli articoli 2575-2583.

La legge riconosce al titolare del diritto d'autore sia il diritto morale sia i diritti di utilizzazione dell'opera (o diritti patrimoniali). Il diritto morale, in particolare, è il diritto alla paternità dell'opera, ad esserne, appunto, riconosciuto autore: è un diritto inalienabile ed è indipendente dai diritti patrimoniali; dopo la morte dell'autore, può essere fatto valere dagli eredi senza limiti di tempo.

Tale diritto morale attribuisce all'autore il diritto di rivendicare l'opera e di opporsi a qualsiasi modifica o danno che possano arrecare pregiudizio all'onore e alla reputazione della stessa: quindi, il diritto alla paternità dell'opera, ex art. 20 L. 633/41 («Indipendentemente dai diritti esclusivi di utilizzazione economica della opera, previsti nelle disposizioni della sezione precedente, ed anche dopo la cessione dei

diritti stessi, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione […]»), comporta che l'autore abbia il diritto di esserne pubblicamente indicato e riconosciuto come l'ideatore.

Per tutelare il diritto d'autore, al fine di promuovere il progresso culturale e scientifico della collettività, la legge prevede pesanti sanzioni in caso di violazione dello stesso: esse possono essere di natura civile nonché, in numerosi casi, di natura penale e amministrativa, e non si escludono a vicenda, ma possono essere cumulate. Per quanto riguarda le sanzioni civili, per legge chi viene leso nell'esercizio di un diritto di utilizzazione economica può agire in giudizio per ottenere la distruzione delle copie illecitamente realizzate (o, comunque, la rimozione dello stato di fatto da cui risulta la violazione) e per far sì che l'autore dell'illecito venga condannato al risarcimento dei danni patrimoniali e non. Come specifica l'avvocato Giorgio Spedicato in un suo dettagliato e interessante contributo consultabile online,

> *i*l risarcimento dei danni arrecati è dovuto da parte del soggetto che commette l'illecito non solo quando questi abbia agito consapevolmente in violazione di un altrui diritto d'autore (con una condotta dolosa, dunque) ma anche quando abbia omesso di verificare la legittimità del proprio atto o della propria attività (condotta colposa): pertanto, il soggetto che viola un altrui diritto d'autore non potrà validamente difendersi in giudizio sostenendo di non essere stato consapevole di avere compiuto una violazione.
> Se ogni violazione del diritto d'autore espone alle sanzioni civili sopra indicate, in molte ipotesi la legge prevede anche una responsabilità di tipo penale (ulteriore rispetto a quella civile) per il soggetto che compia determinati illeciti.
> La casistica è quanto mai varia (ed è andata progressivamente ampliandosi nel corso degli anni), e le sanzioni oscillano da ipotesi nelle quali viene irrogata esclusivamente una multa (che tuttavia può superare la somma di € 15.000) a ipotesi per le quali, in aggiunta alla multa, è addirittura prevista la pena della reclusione (che nei casi più gravi può arrivare fino a 4 anni).
> Diversamente dalla responsabilità civile, la responsabilità penale è normalmente di carattere doloso. Nel caso in cui determinate condotte che la legge prevede come reato vengano poste in essere senza dolo, ma solo con colpa, è previsto che venga applicata una sanzione amministrativa di carattere pecuniario fino a € 1.032 […].
> Sanzioni amministrative di carattere pecuniario si applicano inoltre, unitamente all'applicazione delle sanzioni penali previste dalla legge, in tutti i casi in cui venga commesso un reato in materia di diritto d'autore[1].

[1] G. SPEDICATO, *Il diritto d'autore in ambito universitario*, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Simplicissimus Book Farm, 2011, pp. 43-45; il testo citato è consultabile all'URL: http://amsacta.unibo.it/3018/3/Spedicato-il-diritto-d-autore-in-ambito-universitario-web.pdf.

A rigor di logica, ciò comporterebbe anche che, nel caso si dovesse scambiare, specie in pubblica sede, una monografia per una curatela, si starebbe violando il diritto morale dell'autore al riconoscimento della paternità della sua opera e si potrebbe incorrere nelle sanzioni previste per legge.

Maria Panetta

Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it

Redazione: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile: prof. Domenico Renato Antonio Panetta

Editore: prof.ssa Maria Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13235591008

Redazione: via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni